

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION D'UNE RÉALITÉ TRANSCULTURELLE :
IDENTITÉ CRÉOLE DANS L'ACTION RITUALISÉE
ET DANS UNE PRATIQUE DE L'INSTALLATION PHOTO ET VIDÉO

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
VANESSA ABADHIR

OCTOBRE 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à

Mario Côté, qui a été un directeur de recherche patient attentif et toujours disponible.

Mon père, ce grand nomade, qui m'a transmis l'envie de connaître l'ailleurs.

Ma mère, qui a solidement ancré mes pieds dans la terre réunionnaise.

Romain Brot, qui a su me soutenir en tout temps.

L'École des arts visuels et médiatiques pour son appui technique et matériel.

Centre interuniversitaire en arts médiatiques (CIAM) qui a soutenu la réalisation de ce projet.

Conseil Général de la Réunion et le Conseil Régional de la Réunion pour leur engagement financier dans ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'IDENTITÉ CRÉOLE DANS LE RITE DE PASSAGE	3
1.1 Le contexte de la culture créole	3
1.2 La transition et le passage	5
1.3 La rupture et le deuil	6
1.4 Le rite de passage	9
CHAPITRE II	
DES ACTIONS RITUALISÉES	12
2.1 L'acte artistique	12
2.2 Le geste rituel	16
2.3 Le corps en exil	17
2.4 Le corps officiant	20
2.5 Le totémisme	20
2.6 L'objet-totem selon Shirin Neshat	24
2.7 Le totémisme dans ma pratique de vidéo	25
CHAPITRE III	
LE PROJET D'EXPOSITION : DÉPAYSEMENT	29
3.1 Vidéo hybride	30
3.2 Récolter, sélectionner, coller : la vidéo-photomontage	31
3.3 Le collage d'image	33
3.4 La « formation composite »	34
3.5 Trois médiums : trois temps	36
3.5.1 Le temps du dessin	37
3.5.2 Le temps de la photographie	37
3.5.3 Le temps de la vidéo	39
3.6 Le conte	41
3.7 La marche, l'errance et le nomadisme	43
3.8 Vidéos rituels	45
3.9 La mise à l'épreuve	47
CONCLUSION	50
BIBLIOGRAPHIE	54

RÉSUMÉ

Partir à l'étranger, quitter son pays d'origine, rompre le lien d'attache avec sa culture, partir pour se dépayser, pour apprendre l'inconnu et l'étranger. Nous évoquerons ici ces (im)migrations volontaires qui poussent l'individu hors des limites connues, au-delà des frontières du soi. Mais ces explorations de territoires étrangers ne sont pas sans risques pour l'identité et l'équilibre d'un individu.

Des problématiques liées à l'intégration de l'individu dans un contexte social et culturel différent se posent : qu'advient-il quand il faut s'installer ailleurs? Que doit-on faire pour s'adapter à ce nouvel environnement? Que reste-t-il une fois que l'euphorie et l'excitation de l'inconnu sont dissipées?

Le présent texte d'accompagnement fera l'analyse critique du cheminement d'une pratique artistique, se questionnant sur l'intégration sociale et culturelle d'un individu. L'exploration du cadre théorique de cette pratique proposera dans un premier temps le portrait de l'identité culturelle créole réunionnaise qui est la source d'inspiration des œuvres présentées dans ce mémoire. Et à travers la psychanalyse et surtout l'ethnologie, il sera fait état de ce déplacement (changement de pays) et de ses répercussions sur la production artistique. Puis à travers l'ethnologie nous identifierons ce passage comme une nécessité dans l'évolution individuelle et sociale.

La production artistique explore le langage vidéographique à travers des actions performatives qui mettent en scène le corps. La vidéo se combine également au langage graphique, à l'animation, à la photographie et au dessin. Le cadre pratique de ce texte d'accompagnement servira à dégager les spécificités conceptuelles de cette recherche. Ainsi, seront définies les notions d'action, de rituel, d'objet-totem, du corps performatif, de quête identitaire, d'errance, de nomadisme et d'exil. De la même manière, nous aborderons des notions liées directement à la production plastique telle que l'image numérique, la vidéo, la performance et le vidéo-photo-montage.

INTRODUCTION

J'ai souvent fait référence, dans mon travail, à cette lointaine culture qui est la mienne, la culture créole. Je me suis accrochée à elle, comme si c'était la seule chose vraie, la seule chose concrète. Et cela, même si le seul lien qui m'unissait à ce pays était chimérique, idyllique, onirique. Ainsi, tout ce qui venait de là-bas, tout ce qui me rappelle mon chez-moi prenait une place centrale dans ma vie et dans ma pratique. Les détails les plus infimes étaient prétextes à évoquer, encenser, louer ou tout simplement rêver à cette île. Une obsession, voilà ce qu'était devenu mon pays, pour moi. Un rêve, un idéal inaccessible et incomparable. Les plus belles plages, les plus beaux cieux, le plus chaud des soleils.

Il est difficile de tolérer la rupture ou l'abandon, de sentir les choses nous échapper. Comment accepter de perdre le soutien de sa famille, le réconfort de ses amis, bref, de perdre une partie de sa vie? Il faut voir l'abandon de sa patrie comme une mort symbolique. Mais la mort fait peur, elle effraie, parce qu'elle est synonyme de vide, de manque. La mort arrive, elle perturbe, elle déménage, enlève, retire, elle fait place nette, elle fait la place pour d'autres choses. Mais l'envie de connaître l'ailleurs est plus forte que la peur de ce vide.

Voici l'histoire d'une toute petite partie de ma vie qui a inspiré tout mon travail. C'est l'histoire de mon départ de mon île natale, la Réunion, pour le Canada, une autre terre. Comment ce voyage s'est transformé en une quête initiatique pour moi et, surtout, comment ma pratique est devenue le témoin unique de cette interpénétration entre deux cultures.

Ma démarche artistique se construit autour de ce déplacement d'un pays à un autre, d'une culture à une autre. Ce déplacement est tout d'abord physique, celui du corps qui voyage dans l'espace, dans le temps. Ensuite, vient le déplacement d'une pratique dans ce même espace et dans ce même temps. Comment pouvais-je

emporter, conserver et surtout diffuser une pratique qui s'enracinait dans ma culture et l'intégrer à une culture qui lui été étrangère?

ROUTE DE PASSAGE

Dans une perspective poïétique, ce travail de recherche se penchera sur les relations qui s'établissent entre l'artiste et l'œuvre en réalisation. D'un point de vue théorique, l'objectif de ce texte d'accompagnement sera de dégager la logique de réalisation des œuvres marquée par une quête identitaire. C'est pourquoi, la structure du texte d'accompagnement s'inscrit dans une perspective heuristique.

Dans un premier volet, il sera évoqué l'origine et le contexte d'émergence de la démarche à travers le portrait identitaire de la culture créole réunionnaise. Dans un second volet, nous établirons le cadre conceptuel de la pratique artistique, et cela, à travers la notion d'actions-ritualisées, notion qui aborde la jonction entre l'acte artistique et le geste rituel. Et dans un troisième et dernier volet, nous aborderons la construction des œuvres présentées lors de l'exposition intitulée « Des Pays-ement ».

1.1 - La construction de la culture créole

La Réunion est une île unique dans l'océan Indien, marquée par d'autres îles de son territoire. Les Comores, les Seychelles et les Maldives. Chaque île possède une culture, à l'origine de sa propre identité. La Réunion est une île unique, une île qui possède une culture propre, une culture qui est le fruit de la rencontre entre les cultures de l'océan Indien et de l'Europe.

La culture de la Réunion est le fruit de la rencontre entre les cultures de l'océan Indien et de l'Europe. Elle est le fruit de la rencontre entre les cultures de l'océan Indien et de l'Europe. Elle est le fruit de la rencontre entre les cultures de l'océan Indien et de l'Europe. Elle est le fruit de la rencontre entre les cultures de l'océan Indien et de l'Europe.

La culture de la Réunion est le fruit de la rencontre entre les cultures de l'océan Indien et de l'Europe. Elle est le fruit de la rencontre entre les cultures de l'océan Indien et de l'Europe. Elle est le fruit de la rencontre entre les cultures de l'océan Indien et de l'Europe. Elle est le fruit de la rencontre entre les cultures de l'océan Indien et de l'Europe.

CHAPITRE I

L'IDENTITÉ CRÉOLE DANS LE RITE DE PASSAGE

À l'Île de la Réunion, mon travail se tissait autour de différents éléments de nature culinaire, mais aussi végétale, explorant la culture créole et son métissage. À la Réunion, mon travail avait tout son sens puisqu'il puisait à même la culture environnante, celle de la terre, des fleurs et des fruits de la région. Mais, le jour où je décidais d'emporter avec moi ces éléments culturels, c'était un peu comme si je les déracinais. C'est alors que s'est posée une nouvelle question : comment mon travail et, par le fait même, toute ma culture, pouvaient-ils continuer à vivre en moi malgré la distance ?

1.1 Le contexte de la culture créole

La Réunion est une île située dans l'océan Indien entourée par d'autres îles tel que Madagascar, les Comores, les Seychelles et l'Île Maurice. Quand on regarde sur une carte, à l'échelle des grands continents, la Réunion n'est pas plus grosse qu'un point. Mais c'est pourtant à ce petit point précis sur la carte que tout commence pour moi.

Le nom même de l'île : « la Réunion », est très évocateur quand on sait que sur ce petit territoire, qui sert de point de rencontre et de rassemblement pour bon nombre d'ethnies, se distinguent les rites et les coutumes tout en vivant une cohabitation harmonieuse. Les différentes ethnies unissent leur patrimoine pour constituer ce que nous appelons la culture créole. Ainsi, à l'origine du peuplement de l'île, il y avait les « cafres », nom donné aux réunionnais originaires d'Afrique de l'Est qui ont débarqué de force sur l'île pendant l'esclavagisme. Ils constituaient la main d'œuvre des agriculteurs et des autres promoteurs blancs. Ces blancs ou « gros zozo »

étaient des colons d'origine française qui représentaient la classe riche et surtout dominante de l'île. Plus tard, sont arrivées les « malbars », qui sont des indous venus de la côte Tamoule de l'Inde. Les « malbars » étaient la première main-d'œuvre rémunérée présente sur l'île. La dernière vague d'immigration est venue de la Chine, plus précisément de la région de Canton. C'était une immigration dite « économique » et c'est d'autant plus vrai, qu'aujourd'hui la majorité des petits commerces de proximité sont tenus par des chinois. D'ailleurs chaque quartier possède « un ti boutiq chinois ».

On constate, qu'individuellement les différentes communautés ont transporté avec elles, leurs rites et leurs coutumes. Chaque vague d'immigration faisait échouer sur les côtes réunionnaises, les bagages culturels des communautés nouvelles. Finalement, l'étroitesse de l'île aura eu raison des hiérarchies ethniques et de la segmentation des groupes culturels. Et, au fil du temps, ces rites et ces coutumes sont sortis de leur contexte communautaire pour se rencontrer et se mélanger aux autres cultures présentes sur l'île. De simples échanges entre les communautés ont permis le « mélanze » ou métissage des cultures, tant sur le plan humain que culturel.

Étonnamment, la plupart des indous réunionnais pratiquent le brahmanisme et, parallèlement, sont, depuis leur arrivée sur l'île, de fervents pratiquants catholiques. De même, tous les créoles — toutes ethnies confondues — ont intégré dans leurs habitudes alimentaires les traditions culinaires des autres ethnies.

Je suis moi-même un pur produit de cette société métissée puisque je suis d'origine franco-hindou par ma mère et somalienne par mon père. Ce métissage culturel est à l'origine de coutumes très variées dans ma famille. Ainsi, j'ai longtemps été bercée par les histoires d'un arrière-arrière-grand-père, né en Bretagne, et devenu pirate par nécessité. Du côté de ma grand-mère, elle descendait directement des Maures d'Espagne. J'ai appris à craindre les divinités indiennes et leur pouvoir de faire le mal comme le bien. Et cette obsession des amulettes mi-catholiques mi-africaines qui sont accrochées dans tous les coins de la maison pour chasser les

mauvais esprits. Il y a aussi cette Afrique de mon père qui m'a fascinée par ses longues robes flottantes, ses voiles aux couleurs vives qui recouvrent la tête et ondulent au vent. Cette langue qui est la mienne, « le somalien », et qui, pourtant, demeure étrangère. Que ce soit à la Réunion où à Djibouti, j'ai vécu dans un univers où le quotidien est ponctué de million de petits rites qui sont vitaux pour ceux qui les exécutent. Ces gestes dérisoires mais ayant une portée symbolique participe à l'équilibre de l'individu.

1.2 La transition et le passage

La culture créole a toujours eu beaucoup d'influence dans ma démarche. Une influence qui s'est amplifiée quand je suis venue m'installer au Canada. Je revendiquais déjà mon appartenance et ma différence ethniques à travers mes propositions plastiques dans lesquelles j'incorporais des éléments de coutumes créoles, telle la nourriture, la végétation ou encore la présence de la nature.

Je dirais, qu'après mon arrivée sur le territoire canadien, la reprise de ma pratique autour de l'installation et du plaisir gustatif/charnel s'est avérée plus complexe que prévue. En effet, ces problématiques m'étaient devenues presque étrangères ou, plutôt, elles étaient carrément étrangères sur le continent nord-américain. Elles n'avaient plus « lieu d'être ». Et pour cause, je me retrouvais dans un contexte géographique et social totalement différent. Ma recherche devait opérer des déplacements qui impliquaient des changements nécessaires et inévitables.

J'imagine une situation similaire à celle du peintre que l'on arrache de son atelier, qu'on abandonne au milieu de nulle part et qu'on lui demande impérativement de créer, constitue un état de dépossession difficile à vivre. C'est alors que le peintre sera obligé de trouver d'autres techniques d'expression qui seront mieux adaptées à son nouveau milieu. Cet exemple met en évidence l'impact de l'environnement sur le contexte de production d'un artiste et sur la nécessité pour cet artiste de s'adapter au nouvel environnement.

Dès lors, ce qui me préoccupe c'est l'impact de ce changement géographique et de ce contexte social et culturel différent qui a des répercussions directes sur la pratique. C'est l'importance accordée à cette transition, ce passage d'un monde à un autre, qui marque pour moi une coupure avec ma culture d'origine et la projection dans un monde étranger qui m'a amené à m'intéresser à la notion de passage.

Selon la définition que Guillaume de Marchaut dans *Rites de passages, rites d'initiation. Lecture d'Arnold Van Gennep*, utilise pour dire que « passer » c'est « se priver ». Dans ces périodes de transition il faut accepter de perdre quelque chose, que soit de manière symbolique ou concrète. Ainsi « *c'est la tradition dans les sociétés de coutume ou le rite de passage d'un état d'enfant à celui d'adulte invite fermement le jeune à renoncer, une fois pour toutes aux privilèges dévolus aux enfants. Ce renoncement concourt à l'acquisition d'une place sociale et d'une identité d'adulte sexué.* » (Goguel D'Allondans, 2002, p. 41)

C'est alors que j'ai constaté que le passage, ce voyage que je fais pour venir jusqu'au Canada impliquait, pour ma pratique artistique, que je « perde, que je renonce à quelque chose ».

1.3 La rupture et le deuil

La notion de deuil me semble importante à évoquer lorsque l'on aborde l'exil. Et pour cause, si l'on se réfère à la définition que donne Freud dans le fameux texte *Deuil et mélancolie* (1952). Le deuil est généralement lié à la perte d'un individu, d'un objet avec lequel on a créé des liens affectifs. Lorsque l'objet de l'affection disparaît, s'éloigne ou meurt, l'affection se retrouve sans objet. Il faut donc pouvoir reporter cette affection sur un autre objet. Mais la perte étant brutale, et non préparée, cette phase de transition ou de transfert ne se fait pas sans difficultés. Le deuil correspondrait à un laps du temps où l'individu essaie d'oublier la douleur de la perte et de combler le manque. Durant cette phase, il y a des symptômes

révélateurs qui font leurs apparitions tels que : « (la) dépression profonde, la cessation de tout intérêt pour le monde extérieur, (et) une inhibition de toute production ».

C'est à partir de cette définition que j'ai établi une réciprocité entre le deuil et la phase de doute artistique que j'ai traversée. Mon départ pour le Canada impliquait une rupture avec mon pays d'origine et, par conséquent, avec ma famille et ma culture. Ici, la perte ressentie est liée au pays que j'ai quitté pour une période indéterminée. Comme pour tout exilé, j'ai eu à faire le deuil de ma patrie.

Et le même processus s'engage tout autant pour l'individu en exil que pour l'artiste vivant loin de son contexte de création habituel. Après mon arrivée au Canada, j'ai traversé une longue phase d'inactivité artistique où je refusais de produire quoique ce soit. Tout cela se jouait dans l'inconscient, j'avais l'impression d'être incapable de produire et, je dirais même, que j'avais perdu l'envie de produire. D'une manière contradictoire, ce qui avait motivé mon voyage au Canada était de trouver un nouvel espace qui stimulerait ma pratique. Rien ne m'intéressait. Freud attire l'attention sur cette « impuissance à choisir quelque nouvel objet d'amour » pour la personne en deuil. Plus encore, l'individu se refuse à toute activité.

Le moindre de mes élans de création, la plus petite ébauche d'un projet, était forcément avorté par manque de conviction et de motivation. J'établissais de manière systématique une comparaison avec des travaux que j'avais produits antérieurement à la Réunion. Et mes projets du moment ne me semblaient pas d'aussi bonne qualité. Il me semblait qu'il manquait quelque chose à mes œuvres. J'idéalisais, voire même, je louais le travail antérieur. Il me semblait que les œuvres que j'avais réalisées à La Réunion étaient d'une plus grande créativité.

À La Réunion, il me semblait que tout était plus simple et que créer était d'une plus grande évidence : la création apparaissait comme un acte naturel et spontané. Ma nouvelle résidence au Canada m'imposait un autre rapport à ma pratique, un rapport plus conflictuel. Je l'expliquerais comme ceci : le rejet que je vivais au quotidien me poussait à rejeter ma propre pratique comme si elle devenait

« étrangère » à moi-même. Selon la définition du dictionnaire Larousse (2006) : « étranger » se dit d' « une personne (ou d'un objet) qui appartient à une autre nation ». Et c'est précisément ce qui définissait ma pratique en arrivant au Canada, elle était étrangère au contexte géographique, sociale et culturel dans lequel je l'avais projeté.

Plus tard, quand cette période de « l'atelier blanc »¹ est passée, je me suis intéressée à un tout nouvel « objet d'amour » : la vidéo. C'était un médium que je connaissais très peu et qui m'intriguait. C'est à cette époque que j'ai réalisé mes premières vidéos qui me mettaient en scène avec des éléments de nature culinaire, tel le poivre. Plus tard, je qualifierais ces éléments de matière culinaire d' « objets-totems » qui symbolisaient la culture créole. Autre détail important : la couleur. La première série de vidéos que j'ai réalisée était dans des tons de couleurs foncées ; le noir, le sépia et le brun. Ainsi, cette perte affective s'exprimait de manière plastique dans mes œuvres et, plus précisément, par une perte d'intérêt pour les couleurs plus éclatantes qui représentaient une spécificité de mon travail plastique antérieur. J'étais passée d'un travail « d'installations gustatives réunionnaises » qui exploraient la notion de séduction (à travers les sens, les couleurs vives, les odeurs suaves) à un travail exprimant la nostalgie dans une pratique de la vidéo.

Cette perte fut la fin d'un certain type de pratique, et surtout, le début d'une nouvelle problématique et de nouveaux enjeux. Il faut donc considérer l'importance d'une conscience des effets de rupture pour découvrir les possibilités de nouveaux objectifs plastiques.

¹ Néologisme créé à l'occasion de ce mémoire, nous faisons référence au « syndrome de la page blanche » qui se manifeste chez les écrivains par des difficultés à trouver l'inspiration au moment d'amorcer un nouvel écrit. Appliqué aux artistes plasticiens, on transpose la situation dans l'atelier de création qui reste vide de toute activité plastique, déserté par l'artiste en proie à ses doutes.

1.4 Le rite de passage

La notion de rite de passage, nous la devons à Arnold Van Gennep, un ethnographe français. Dans son ouvrage intitulé *Rite de passage* (1991) il se penche sur l'étude des rites spécifiques qui ont attiré à l'évolution biologique et sociale des individus. Nos sociétés établissent de manière systématique des hiérarchies sociales qui sont, par la suite, attribuées à chacun en fonction de leur âge ou de leur sexe. Mais ces rôles ou statuts ne sont jamais définitifs puisqu'ils évoluent avec l'individu et changent en fonction de l'âge et de la maturité physique ou mentale. L'accession à un nouveau statut, l'entrée dans une nouvelle communauté ou la rupture avec le contexte social d'origine sont toujours marquées de manière symbolique. Et le rite de passage est là pour identifier les grands « changements » de notre existence. Mais le rite de passage est aussi là pour le « marquer » d'une manière manifeste, c'est-à-dire le rendre officiel pour toute la communauté.

Bien que l'étude de Van Gennep soit basée sur des communautés françaises, c'est un phénomène qui est commun à toutes les sociétés et qui prend des formes différentes en fonction de chaque culture et de chaque individu. Van Gennep (1991, p. 65) décompose le rite de passage en trois phases distinctes représentant les différentes étapes de l'évolution identitaire et sociale de l'individu. La première phase, la phase préliminaire, marque la séparation de l'individu avec le monde antérieur — par exemple, le monde de l'enfance ou le monde des vivants. La deuxième phase, le liminaire, est la phase où l'individu erre entre deux mondes ou deux statuts. Enfin, la troisième phase, la phase post-liminaire, évoque l'agrégation de l'individu au nouveau monde — l'enfant devient adulte, les morts vont rejoindre les cieux.

Les « rites de passage » les plus connus dans notre société occidentale sont : le baptême, le mariage et l'enterrement. Certes, ces exemples se situent tous dans un ordre religieux spécifique qu'est le christianisme. Mais si le rite de passage se manifeste également dans d'autres communautés et dans d'autres religions, la

particularité du rite de passage prend un caractère spécifique dans l'« acte magique-religieux », Van Gennep (1991, p. 72). C'est pourquoi, ces actions symboliques trouvent leur existence dans plusieurs civilisations. Si la forme du rite de passage varie en fonction des cultures, son objectif demeure le même : accompagner l'individu qui vit un changement notoire dans son existence et lui attribuer une place plus précise dans la société. Ainsi, le baptême permet de présenter officiellement l'enfant, ou le nouvel arrivant, à toute la communauté. Et le baptême comme rite de passage est ce qui permet d'authentifier son appartenance à sa communauté. Il en est de même pour la cérémonie du mariage qui confirme, pour chaque individu, le passage du monde de l'enfance à celui de l'adulte, devenu autonome et responsable. Le rite de passage a donc un double rôle. Tout d'abord, il agit pour l'individu comme marqueur et acte de légitimation de ce changement. Et, simultanément, il agit pour la communauté comme régulateur de l'équilibre social et hiérarchique de la société.

Le rite de passage dans ma pratique a permis de faire le pont entre mon expérience « personnelle » et ma pratique plastique.

Il s'agit d'une notion inspirante qui permet de comprendre les fondements de ma pratique et de réaliser le lien entre mon expérience personnelle, individu issu d'une immigration, et ma pratique artistique. J'ai vécu ce passage d'un pays à un autre, de la Réunion au Canada, comme un voyage initiatique. Cette épreuve, que je me suis imposée volontairement, s'est révélée être un passage déterminant dans mon cheminement personnel. C'est à la lumière du concept d'Arnold Van Gennep que j'ai établi des correspondances entre les étapes de mon déplacement — et *a fortiori* du processus d'immigration — et les phases du rite de passage.

À la phase pré-liminaire est associée la phase de rupture avec la cellule familiale, le milieu culturel et social. Cette séparation prend effet au moment du départ physique du pays d'origine. Puis vient la phase liminaire : C'est le voyage impliquant la traversée de continents entiers qui constitue cette phase d'entre-deux. Mais, à cette phase liminaire, s'associe également l'arrivée dans le pays d'accueil qui précède

une période de doute et d'incertitude caractéristiques. Puis, suit la phase post-liminaire, qui correspond, dans le processus d'immigration, à l'intégration au nouveau territoire. Il y a la création d'une nouvelle sphère relationnelle et l'adaptation à un nouveau mode de vie. À cette dernière étape de l'immigration, le « *limen* », ou seuil, est alors franchi.

Encore faut-il pour l'immigré, c'est-à-dire pour moi, que ce passage soit effectif, pour que cela soit institué comme un événement officiel qui atteste de la réussite de ce passage. Il me restait donc à construire le rite spécifique de mon passage, le rite qui marquerait symboliquement et publiquement cette transition identitaire.

C'est en me consacrant à ma pratique artistique que j'ai élaboré formellement et symboliquement un rite de passage inspiré par ce que je vivais à l'époque.

Ce qui nous amène à la seconde partie de ce texte d'accompagnement qui tentera de préciser le champ plastique dans lequel s'inscrit la pratique artistique, et cela, à travers l'évocation des notions de geste ritualisé et d'action artistique qui cohabitent dans chaque œuvre et posent la problématique de la rencontre entre le sacré — incarné par la forme ritualisée — et le geste artistique présenté comme profane.

CHAPITRE II

DES ACTIONS RITUALISÉES ET LE TRAVAIL VIDÉOGRAPHIQUE

2.1 L'acte artistique

L'« acte artistique » implique que l'on s'intéresse au « faire » d'une œuvre, aux moyens qui sont donnés à l'artiste pour créer, et cela, indépendamment de l'aspect matériel. Nous tâcherons de remonter dans l'histoire de l'art jusqu'au point où le corps est passé du statut de sujet de représentation à celui d'objet dans l'œuvre et devenant ainsi, dans certaines œuvres, tout à la fois l'outil, le matériau et le support de diffusion.

Commençons par étudier le terme « action ». Ce terme est apparu, d'une manière plus courante, dans les années 60. Il regroupait toutes les activités artistiques qui impliquaient le corps, et plus précisément le geste. L'impulsion de départ a été donnée au début du XXe siècle par le mouvement dada et, repris au milieu du XXe siècle par « l'action painting ». En observant les « dripping » de Jackson Pollock, on voit clairement que le corps prend place au centre de la surface à peindre. Cette présence du corps est évidente avec les photos par Hans Namuth et son célèbre film réalisé en 1950 où l'on voit Pollock en pleine effervescence, penché sur ses toiles. On découvre alors, une nouvelle façon de peindre qui engage le corps et l'espace. Hans Namuth compare ce qu'il voit « à du grand art dramatique, la flamme de l'explosion lorsque la peinture touchait la toile, les mouvements de danse, le regard tourmenté, cherchant l'endroit où porter le coup suivant, la tension puis à nouveau l'explosion ». (Rush, 2003, 63)

Il y a donc une distance qui est prise par rapport à l'objet-œuvre. Ce n'est plus le produit fini qui fait l'œuvre. Ce n'est pas non plus le sujet qui fait l'œuvre. Dans le cas de Pollock, il ne cherche plus à créer des images qui reproduisent des objets

réels, mais c'est bien le « faire » qui devient le sujet de l'œuvre. C'est le corps en mouvement et l'énergie qu'il produit qui deviennent les nouveaux sujets de l'œuvre d'art. Cette nouvelle forme d'art place dans ses fondements, l'engagement physique de l'artiste. C'est désormais le corps dans sa totalité, et surtout dans toute sa vitalité qui nourrit l'œuvre.

Nous allons nous intéresser aux années 60 où la performance est devenue une forme en soi d'expression artistique. Deux artistes se sont illustrés dans le domaine de l'action-performative et constituent, à mes yeux, deux références pour mieux saisir ma pratique artistique.

Jina Pane est une artiste féministe française qui, à partir de 1968, a créé des actions qui mettent en danger son propre corps avec des matières naturelles (terre, eau, feu) ou avec des matières appartenant au corps (sang). Dans ces actions, elle s'impose des épreuves qui mettent à mal son corps. Elle se gargarise avec du lait, elle s'enfonce des épines de rose dans le bras, se taillade la chair ou gravit une échelle faite de lames de rasoir. Bien que ces actions aient un caractère provocateur et choquant, il existe un second niveau de lecture qui questionne la fragilité de l'enveloppe corporelle, et surtout, la vulnérabilité du corps qui subit nombre de violences au sein même de la société. Ce qui est à retenir dans la pratique de Jina Pane, c'est la réflexion directe qu'elle porte sur son processus de création. Elle découpe ses performances en quatre étapes : « GLOBAL (projet), SITUATIONNEL (action), INTER-ICONIQUE (la mise en image), LIEU D'INSCRIPTION DU CORPS (dispositif structural-pulsionnel). » (Bosseur, 1998, p. 22)

Ces quatre étapes sont un schéma de création que l'on peut retrouver dans mes actions performatives. L'étape « GLOBAL » correspond, dans mon cheminement personnel, au choix d'un rituel créole réunionnais choisi parmi les croyances de mon pays d'origine. À l'étape « SITUATIONNEL », je réfléchis à la re-contextualisation de ces rites. Pour cela je vais choisir une action, un geste particulier, je vais le soustraire à l'ensemble de la chorégraphie ritualisée. Une fois isolé, ce geste

spécifique sera introduit dans une mise en scène que je filme. Il deviendra ainsi l'objet de ma performance. Puis vient l'étape « INTER-ICONIQUE ». Cette étape permet de déterminer la forme sous laquelle vont se présenter les actions-rituels. Sachant que ces actions sont réalisées dans la plus stricte intimité. La question de la conservation et de la diffusion de ces actions est un des axes de développement de ma démarche. L'une des stratégies mise en place dans ma démarche est la création de vidéos/rituels, qui retranscrivent de manière la plus fidèle possible, la dimension spatio-temporelle des actions. L'étape finale aborde le « LIEU D'INSCRIPTION DU CORPS ». Pour chaque intervention, il y a le choix d'un lieu réel, dans des pays que j'ai traversés. Ainsi, certaines vidéos se déroulent sur fond de paysage enneigé, au Québec, tandis que d'autres vidéos nous transportent à plusieurs milliers de kilomètres, dans un paysage désertique, torride et au pied d'un volcan à l'île de la Réunion. Ce qui permet de situer mes actions dans une réalité spatio-temporelle concrète. Le choix du lieu est d'autant plus important que chaque action met en scène symboliquement la rencontre de l'être et de la culture.

Un second artiste, vidéaste-performeur, me semble déterminant dans ma démarche : Bruce Nauman. Sa vision de l'art pourrait se résumer par : « C'est la vie elle-même (qui est) transformée en œuvre d'art » (Rush, 2003, p.72-73). En 1960, dans son atelier, il réalise devant une caméra plusieurs performances qu'il appelait des « représentations » (Rush, 2003, p. 76). Cette démarche consiste à prendre des poses de la vie courante : assis, debout, couché, penché, accroupi, donnant à son corps, le statut de sculpture humaine. Dans *Slow angle walk* (1969), il arpente son atelier d'une manière forcée, en suivant des chemins précis. Chaque scène est enregistrée par une caméra vidéo. Ce sont ces enregistrements qu'il exposera dans la galerie en tant que résultat de ses expérimentations. Ces vidéos ont dans la démarche de l'artiste un statut d'œuvre à part entière. Bruce Nauman est un des premiers artistes à délaissé le résultat plastique de l'œuvre au profit du processus d'élaboration. L'autre innovation de cet artiste est justement d'avoir fait entrer la technologie dans le champ de la performance, allant au-delà du simple témoignage, ou trace, ces vidéos sont des œuvres dont le sujet est le corps de l'artiste.

Les actions d'ordre performatives sont toujours réalisées dans un temps et un espace donnés, ce qui leur confèrent un caractère exceptionnel, unique et éphémère. C'est pourquoi se pose la problématique de la transmission. Il y a alors deux possibilités pour l'artiste, soit, il accepte l'aspect exclusif et événementiel des actions qu'il réalise, soit l'artiste met en place des stratégies plastiques pour garder une trace de ces actions. Dans le premier cas, elles ne peuvent exister que dans la mémoire des individus qui ont eu le privilège d'assister à la représentation de l'action, dans le second, les différents supports disponibles sont la photographie, le film et la vidéo. Ainsi dans le cadre de ma pratique c'est le support vidéo qui a été choisi pour conserver un témoignage de ces performances dans lesquelles je réalise des actions physiquement éprouvantes et qui engage mon propre corps. De ces défis physiques, il ne subsiste que les enregistrements vidéo. Et la vidéo, une fois montée, devient l'objet qui est donné à voir comme œuvre.

L'utilisation du médium vidéo est justifiée par sa capacité à mettre en évidence certains aspects importants de mes actions. Les actions que je réalise, devant la caméra, questionnent le *faire* artistique, c'est-à-dire le processus d'élaboration d'une œuvre d'art. Ainsi, chaque vidéo que je réalise, met au premier plan le geste créatif. Il y a d'ailleurs une exacerbation du geste qui conduit à accumuler des objets et à occuper tout le champ de l'image. Techniquement, cette valorisation du geste est rendue possible grâce aux arrêts sur image qui figent ostensiblement les mouvements. Et au morcellement du corps qui n'apparaît jamais dans sa totalité, je privilégie le corps fragmenté et morcelé en lien direct avec les objets manipulés.

Pour résumer et conclure sur cette notion d'« action » nous dirons que l'arrivée de ce concept en art met l'accent non pas sur l'image produite par l'artiste, mais sur son action, son geste et son implication physiques. Caractéristique de cette forme d'expression, « l'action artistique » intègre le public à l'expérience de l'artiste et constitue un pas décisif vers la jonction de l'art et la vie. Les « actions » avaient le plus souvent l'objectif de choquer, de dénoncer la condition humaine, il s'agissait, le plus souvent, d'un acte d'engagement politique. C'est également une forme d'art qui a pour principal sujet d'intérêt, la vie elle-même, d'où l'importance donnée à

l'espace, au temps et au contexte social de présentation de l'œuvre. C'est pourquoi les actions performatives ont souvent été associées à l'idée de rituel.

2.2 Le geste rituel

Le terme français de « rite » vient du latin *ritus* et de *rit* qui signifie « usage » et « coutume ». Il représente l'ensemble des cérémonies du culte en usage dans une communauté religieuse, selon Le Petit Larousse (2006, p. 938). Le rite est aussi une cérémonie réglée ou bien un ensemble de gestes prescrits par la liturgie d'une religion. Ici, on peut penser aux rites d'initiation, aux rites funèbres ou à des rites magiques. Le rite revêt toujours un caractère sacré ou symbolique. Enfin, le rite correspond à des gestes qui se répètent avec un encodage culturel bien précis. Ils s'inscrivent dans une pratique réglée et invariable.

Les rites sont également des gestes, coutumier qui appartiennent à un héritage culturel et qui sont générationnels. Selon Marcel Mauss (1968, p. 110) les rites sont en premier lieu des faits de tradition. Il insiste bien sur l'aspect « transcendantal » du rite dans son « rôle de transmission de la culture ». En fait, les rites sont des actes qui sont communautaires qui veillent à transmettre les traditions.

Je suis une réunionnaise d'origine franco-hindoue par ma mère et somalienne par mon père. Ce métissage culturel m'a amenée à vivre dans des pays différents aussi bien occidentaux qu'orientaux et autant dans l'hémisphère nord que dans l'hémisphère sud. Ces pays si différents étaient pourtant très proches par l'attachement créé à des croyances séculaires. J'ai vécu dans un univers où le quotidien est ponctué de nombreux petits rites qui sont vitaux pour ceux qui les exécutent. Ces petits gestes dérisoires, mais symboliques, font partie d'un équilibre de la vie sociale et culturelle chez l'individu. Ainsi, à titre d'exemple, le « rituel du sel » consiste à récupérer un peu de sel de table et à en semer un peu tous les jours au seuil de la porte. Cette frontière symbolique qui délimite l'espace intérieur de l'extérieur est censée repousser les mauvais esprits. De même, le soir venu, il faut

couvrir d'un drap blanc certaines fleurs ou plantes afin d'éviter que les âmes errantes s'installent dans les pétales des fleurs et hantent les vivants. Mais si les rites visent à protéger du « mauvais œil » certains, au contraire, sont faits dans une intention positive. Il est de coutume lorsque l'on consomme un alcool ou un met rare d'en abandonner un peu par terre afin de jeter une pensée à un être cher.

Ma pratique se situe à la frontière de l'acte artistique, celui qui s'approprie l'espace, et du geste rituel qui emprunte au monde du sacré. De ce fait lorsque je parle de mes performances filmées, je les nomme « actions-ritualisées ». Désormais, ce terme désignera l'essentiel de ma production vidéographique.

Ma démarche artistique explore ces gestes qui appartiennent à la culture créole, et permet, du même coup, de les revisiter. Sous l'œil témoin de la caméra vidéo, je m'approprie ces rites, je les sors de leur contexte et je les projette dans le champ de l'art contemporain. Ce passage implique certaines adaptations formelles de ces rites, pour qu'ils soient investis d'une dimension esthétique. Par exemple, j'annule la dimension communautaire puisque je ne réalise pas ces actions devant un public. De plus, je ne cherche pas à me conformer à la structure et la chronologie des rites dont je m'inspire. Parfois même, je change les éléments fondateurs des rites, pour les remplacer par des objets inusités. Ce qui me permet de créer mes actions ritualisées qui répondent toujours aux mêmes règles. Un espace, un corps : des « objets-totems ».

2.3 Le corps en exil

Dans l'Antiquité, l'exil était un châtiment prononcé par le Sénat romain, qui avait pour but d'écarter, d'éloigner les individus considérés comme dangereux ou indésirables par la communauté. C'était aussi le seul recours pour échapper à une sanction encore plus lourde ; la peine de mort. À notre époque l'exil entre dans la catégorie des flux migratoires touchant un individu, un groupe ou des communautés entières qui fuient la menace d'un pouvoir tyrannique ou des conditions de vie

précaire. Mais l'exil ne se réalise pas toujours dans l'urgence, pour certaines personnes c'est un choix volontaire fait par des individus qui veulent simplement échapper à un mal de vivre ou alors guidé par une quête identitaire. Quoi qu'il en soit, l'exil, on le voit, est souvent réalisé dans des conditions extrêmes et apparaît comme une solution pour échapper à des situations critiques. L'exil est une crise qui paradoxalement est générée par l'espoir de trouver un ailleurs supérieur.

C'est pour cette raison que l'exil est toujours vécu comme une période déterminante dans la vie d'un homme. L'aspect extraordinaire de cette situation particulière n'échappe pas à l'artiste en exil qui aura pour premier réflexe celui de transformer cet événement en source d'inspiration pour sa production artistique.

C'est le cas du parcours de l'artiste Mona Hatoum, née à Beyrouth en 1952. Elle a fréquenté la Beyrouth University College entre 1970 et 1972. Lorsque la guerre civile éclate au Liban, elle se retrouve à Londres. Cet exil forcé lui permettra de se consacrer à des études artistiques. L'axe central de son travail demeurera le corps. Au début de sa carrière, elle réalise des performances où elle met en scène son propre corps, en temps réel.

Dans ces premières interventions, le corps était mis à mal, ballotté, ligoté, traîné, menacé par des objets. Cette violence exprimée à l'égard du corps est certes l'expression de l'horreur de la guerre, mais également l'expression la violence de l'exil forcé. De la guerre comme de l'exil, il en ressort une conscience de la fragilité de l'être face à son environnement et au bouleversement que doit subir le corps.

Le corps est cette enveloppe de chair qui permet à l'individu de se déplacer, de s'éloigner d'un lieu, de son foyer ou de son pays. C'est cette même enveloppe qui est utilisée pour se replacer ailleurs, dans un lieu étranger. Mais le corps c'est aussi cette surface qui entre en contact avec le monde extérieur. Et le corps enregistre et conserve l'empreinte laissée par cette rencontre avec un nouvel espace.

Cette réalité du corps comme surface de rencontre avec l'extérieur est un concept qui a été initié, entre autre par les artistes qui ont placé le corps au centre d'un enjeu

artistique. À titre d'exemple, Jackson Pollock, crée le « dripping » en donnant au corps une importance décisive dans la réalisation de ses tableaux. Paul Schimmel, qui fut le commissaire de l'exposition *Out of actions : Performances and the objects, 1949-1979* pour le Museum of Contemporary Art de Los Angeles, confirme que :

(...) le désir de Pollock de garder le « contact » (le mot est du peintre) avec la toile a fondamentalement transformé le rôle de l'artiste, qui n'est plus un spectateur extérieur à sa toile, mais un acteur dont toutes les actions constituent son sujet. (Rush, 2003, p. 63)

Dans ma pratique artistique, la vidéo devient le moyen de montrer la place du geste. Certes, mon travail artistique repose sur l'action, sur le faire artistique. Mais ce faire est indissociable de « celui » qui fait. L'action souligne l'engagement physique du corps. L'utilisation de la vidéo me permet de documenter les performances que je réalise et dans lesquelles je mets en scène mon propre corps. L'utilisation de mon corps devient importante et permet de spécifier mon travail. En effet, le corps que j'utilise n'a rien de neutre, il est marqué socialement. Mes cheveux, la couleur de ma peau, sont autant d'indices qui situent, qui localisent la pratique et lui donne une identité. Le corps devient symboliquement un référent culturel dans la pratique.

Le corps devenant une identité, il devient un enjeu social dans les rapports entre individus. Le corps est marqué physiquement, mais il est aussi marqué intellectuellement. L'individu est marqué par des croyances, une éducation, une histoire. Ce patrimoine intellectuel conditionne le corps. C'est ainsi que le corps devient porteur, contenant d'une communauté et une manière de penser.

En travaillant avec mon corps, j'ai accepté les manifestations du patrimoine intellectuel et culturel inscrit dans cette enveloppe. Ainsi les actions que je produis avec mon corps, me permettent de signer mon appartenance communautaire. Dans mes vidéos, je mets en scène mon corps qui exécute des actions en apparence incongrue, voir absurde. Ainsi, je me baigne dans un bain de poivre, je me promène pieds nus sur la neige. Ces actions décalées expriment le décalage culturel pour

moi. À travers ces performances, je crée des zones de rencontre et de confrontation entre ma culture d'origine et l'environnement qui m'entourent.

L'utilisation du corps prend tout son sens dans une volonté de vouloir ancrer la pratique dans un contexte social et culturel. J'utilise les différentes attitudes du corps comme un positionnement face à ma propre culture et face à l'environnement dans lequel je vis actuellement. Le corps devient un territoire, à explorer, qui possède ses propres enjeux sociaux et politiques et qui subit le diktat de la société dans laquelle il évolue.

2.4 Le corps officiant

Dans les sociétés totémiques, les rites ont une fonction de tiers entre la population et le totem. Habituellement, chez les Amérindiens, les totems sont des animaux, parfois des végétaux, rarement une chose. Le rite est ce qui permet à ces deux mondes de se rencontrer et d'échanger. Et dans toutes ces sociétés totémiques, il y a une personne investie du devoir d'accomplir les rites, cette personne devient symboliquement le médiateur entre les hommes et les dieux. Tout rite a besoin de ce qu'on appelle son officiant, celui qui va diriger la mise en scène du rituel et va même devenir acteur du rituel. C'est à ce moment que le corps devient le lien entre le monde humain et le monde invisible. Dans une pratique artistique qui fait pénétrer l'univers dit du « sacré » et de l'artistique, c'est le corps de l'artiste qui fait office de lien entre ces deux mondes.

2.5 Le totémisme

La dernière notion que nous définirons porte sur le totémisme. Elle nous permettra par la suite de déchiffrer le rôle de l'objet-totem dans ma démarche. Ainsi, il faut rappeler que d'une manière générale, des phénomènes, des objets naturels ou manufacturés, des animaux ou des végétaux peuvent servir de totems. Le totem

devient une sorte de médiateur. L'objet pour l'objet n'existe pas. Il faut se pencher sur l'importance de tel ou tel objet ou de telle espèce plutôt qu'une autre. Il faut savoir qu'un animal ou un objet dit totem est choisi pour sa valeur symbolique.

Le terme «totem» appartient à l'ojobwa, langue algonquienne, qui est originaire de la région des Grands Lacs en Amérique du Nord. L'origine du mot est *ototeman* qui signifie « il est de ma parentèle ». La désignation d'un objet-totem par un individu indique alors une filiation avec un objet naturel, d'origine animale ou végétale.

Pour comprendre l'attachement qui se fait entre un individu et une espèce végétale ou animale, il faut pouvoir déchiffrer la relation symbolique qui s'établit entre l'individu et l'élément naturel. Il a y eu un long débat pour parvenir à déterminer si un homme pouvait se donner le nom d'une espèce naturelle. Plusieurs théories ont été avancées. Garsilao de la Véga² affirmait que c'était une manière pour les clans de se distinguer les uns des autres. Certains autres voyaient dans cette appellation attribuée à un individu, en raison de certaines de leurs aptitudes ou particularités, une sorte de « sobriquet » comme le pensait Herbert Spencer³. A.C. Haddon⁴ lui voyait une raison sociologique à ces appellations. Pour lui ces noms étaient les vestiges de pratiques commerciales. Les tribus se faisant connaître des autres tribus par leur spécialisation dans le commerce d'un aliment qui serait devenu, par la force du temps, un dénominatif. En 1912, E. Durkheim⁵, dans son ouvrage *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, identifiait le totem comme le signe visible des croyances religieuses des sociétés dites primitives.

Plus tard sont apparues des théories à portée psychologique, comme celle de J. G. Frazer⁶, qui attribuait au totem, le rôle de « refuge » de l'âme. L'individu décidait de

² « Descendant des Incas du Pérou, qui écrivait au XVII^e siècle l'histoire de son peuple » D'après A. Lang, *Secret of the totem*, p. 34. Cité par S. Freud. *Totem et tabou*. 1993.

³ «The origin of Animal Worship», *Fortnightly Review*, 1870. *The Principles of Sociology*. T. 1, par. 169-176. D'après Freud. *Totem et tabou*. 1993. p. 246.

⁴ D'après Freud. *Totem et tabou*. 1993. p. 246.

⁵ D'après Freud. *Totem et tabou*. 1993. p. 246.

⁶ « Totemism and Exogamy ». 1910. T. 4, p.52. D'après Freud. *Totem et tabou*. 1993. p. 246.

confier son âme à un totem qui devait protéger l'âme et rendait de ce fait l'homme invulnérable. Par reconnaissance envers le totem, l'homme avait la responsabilité de ne pas s'attacher à ce totem et à son espèce.

Ce n'est que dans les années 50 qu'un consensus fut mis en place et qui semblait mettre en accord les théories déjà existantes. Ce consensus Claude Lévi-Strauss le présente dans son ouvrage *Le totémisme d'aujourd'hui* (2002). Il dégage cinq règles importantes :

- 1- La tribu (...) est constituée par des groupes [totémiques] entre lesquels est répartie la totalité de la population, et dont chacun entretient certains rapports avec une classe d'êtres animés ou inanimés;
- 2- Les rapports entre les groupes sociaux et les êtres, ou objets, sont tous généralement du même type.
- 3- Un membre quelconque d'un groupe ne peut (sauf circonstances spéciales, telle l'adoption) changer d'appartenance.
- 4) La notion de relation totémique implique que celle-ci se vérifie entre un membre quelconque de l'espèce et un membre quelconque du groupe. En règle générale les membres d'un groupe totémique ne peuvent se marier entre eux.
- 5) On observe des règles de conduites obligatoires (...) parfois l'interdiction de consommer l'espèce totémique ; l'emploi d'ornements, et une conduite prescrite...⁷

Ce tableau de lois n'a rien d'exhaustif mais il permet au mieux de cerner le phénomène du totémisme et de comprendre les conditions d'existences nécessaires à ce système.

Bien qu'une définition arrêtée du totémisme ne soit pas encore trouvée, il n'en demeure pas moins que des zones restent imprécises. Nous nous attacherons à l'étude de certains aspects fondamentaux pour comprendre la relation qui s'établit entre un individu et son objet-totem.

⁷ Le consensus le plus récent s'exprime dans la 6e édition (1951) de *Notes and Queries on Anthropology*, ouvrage collectif publié par le *Royal Anthropological Institute*. d'après C. Lévi-Strauss. *Le totémisme d'aujourd'hui*. 9^e édition : 2002. p. 16.

Je me base sur l'ouvrage de C. Lévi Strauss *Le totémisme aujourd'hui*. Et plus spécifiquement, sur l'étude d'un mythe que l'auteur évoque. Il s'agit d'un mythe polynésien et, plus précisément, de la région de Tikopia. Le mythe dit à peu près ceci :

Il y a très longtemps, les dieux ne se distinguaient pas des hommes, et les dieux étaient, sur la terre, les représentants directs des clans. Or, il advint qu'un dieu étranger, Tikarau, rendu visite à Tikopia et les dieux du pays lui préparèrent un splendide festin ; mais, auparavant, ils organisèrent de épreuves de force et de vitesse pour se mesurer avec leur hôte. En pleine course, celui-ci feignait de trébucher. Mais, alors qu'il affectait de boiter, il bondit vers la nourriture entassée, et l'emporta vers les collines. La famille des dieux se lança à sa poursuite ; cette fois, Tikarau tomba pour de bon, de sorte que les dieux claniques purent lui reprendre, l'un une noix de coco, l'autre un taro, le troisième un fruit d'arbre à Pain et les derniers, une igname (....) Tikarau réussit à gagner le ciel avec la masse de festin, mais les quatre aliments végétaux avaient été sauvés pour les hommes. (Lévi-Strauss. 2002. p. 41)

Ainsi à l'origine de ce système totémique polynésien il y a un mythe, qui pourrait être qualifié de cosmogonique puisqu'il explique de manière imagée et symbolique la naissance de la société. En l'occurrence, le mythe justifie la structure clanique qui divise la population de Tikopia en quatre parties distinctes. À travers ce mythe nous percevons que l'existence d'une filiation directe entre le totem et l'individu n'est pas systématique. Contrairement à certaines théories, annoncées plus haut dans le texte, le totem (animale ou végétale) n'est pas obligatoirement la réincarnation d'un esprit ou d'un ancêtre pour revenir communiquer avec les siens. Et si le lien totémique ne se situe pas dans une filiation directe nous constatons, grâce à ce mythe polynésien, qu'il repose avant tout sur la symbolique que l'individu accorde à un objet. Lévi-Strauss le confirme lorsqu'il dit : « il ne saurait y avoir (entre l'homme et son totem) de rapport direct fondé sur la contiguïté. La seule relation possible doit être « masquée », donc métaphorique ». (2002, p. 31)

L'autre point révélé par ce mythe est la notion de « discontinuité ». La description faite de ce monde parle d'une société à l'origine prospère où l'homme et les dieux cohabitaient dans un équilibre de vie idéale. Puis vient la rupture, un événement extérieur qui bouleverse l'équilibre de cet univers. Dans le mythe de Tikopia il s'agit d'un « dieu étranger » malfaisant et qui vole les ressources naturelles et alimentaires du pays.

Mais les dieux réussiront à sauver quatre aliments. C'est pourquoi chacun de ces aliments fait l'objet d'un totem auquel est lié un groupe d'hommes de la tribu. La perte possible de ce mets et leur conservation miraculeuse confèrent à cette nourriture une valeur précieuse acquérant ainsi le statut de totem. L'igname ou la noix de coco sont à considérer pour le peuple de Tikopia comme les symboles d'une perte originelle qui a transformé leur société et leur a dicté la structure clanique de leur population. L'interprétation pourrait être poussée jusqu'à considérer l'objet-totem comme le symbole permettant à l'individu de se souvenir de ses origines et surtout de le affirmer.

2.6 L'objet-totem selon Shirin Neshat

Shirin Neshat, artiste iranienne immigrée aux États-Unis, réalise des vidéos questionnant la situation de la femme au sein de la communauté islamique. Shirin Neshat a beaucoup travaillé autour du tchador, symbole ambigu de la féminité musulmane. Shirin Neshat, en tant qu'immigrée, travaille sur son identité de femme musulmane. Elle a développé une pratique qui exploite les signes, les symboles et les « objets-totems ».

Le terme « objet-totem » (*Shirin Neshat*, 2001) est un terme utilisé par l'artiste pour décrire un type d'objet récurrent dans sa pratique. Dans son travail photographique et dans ses réalisations cinématographiques, Shirin Neshat utilise des objets qui sont mis en relation avec le corps tels que la fleur, l'arme à feu, l'écriture persane ou encore le voile dont elle couvre tous les corps féminins qu'elle photographie. Ces

objets incarnent chacun une idée différente. Ainsi la présence masculine est signifiée par l'arme à feu, la répression est symbolisée par le voile, les lettres persanes, dont elle se sert pour recouvrir le corps de ses sujets, symbolisent l'absence de liberté d'expression au Liban. Cette notion d'objet-totem fait son entrée dans le champ artistique notamment pour signifier les liens que l'artiste tisse avec sa propre culture. Dans le cas de Shirin Neshat, la langue persane ou le voile sont des symboles de l'identité iranienne et musulmane.

La découverte de la pratique de Shirin Neshat et de sa notion de d'objet-totem ont permis de désigner plus clairement certains aspects de ma pratique et notamment l'utilisation d'objets, ou plutôt éléments naturels récurrents dans mes œuvres vidéographiques.

2.7 Le totémisme dans ma pratique de vidéo

La définition très théorique du totémisme nous sert de point d'appui pour expliquer la présence d'« objet-totem » dans ma création artistique. Ces « objets-totems » sont les symboles de ma relation à la culture réunionnaise. Pour illustrer mon propos, je me baserai sur la vidéo « Du poivre dans les cheveux ».

Dans la vidéo, réalisée en mars 2004, je documentais une performance que j'avais exécutée dans l'intimité de mon bain. J'avais suivi le cérémoniale du bain laissant couler de l'eau chaude et, le moment venu, j'avais versé dans cette eau plusieurs kilos de poivre noir. Je m'immergeais ensuite dans ce « bain de poivre ».

Ce bain rituel, je l'ai su bien plus tard, était également pratiqué à l'Île de la Réunion par les femmes enceintes. Dans son contexte d'origine, il prenait une forme quelque peu différente. Chez les femmes hindoues de la Réunion, le bain complet est purificateur et il est encore appelé « bain en gran » en créole. Il était sensé laver l'individu de ses impuretés.

Il s'agit d'un bain rituel avec des plantes choisies pour leurs vertus médicinales et magiques religieuses. Leur nombre toujours impair varie entre trois et cinq. Les feuilles des plantes sont infusées le plus souvent au feu de bois, pendant un long moment, afin d'en extraire les propriétés médicinales (cela se passe) dans une pièce à l'abri des courants d'air (...). La femme est assistée de sa mère et une personne âgée choisie pour son savoir sur la médecine des plantes. (Avant d'entrer dans le bain, la femme) doit boire trois gorgées de cette infusion pour bénéficier des propriétés médicinales des plantes. (Yolande Govindama. 2000. p. 82)

Ce qui importe dans ce rituel est l'élément végétal. Chaque feuille est soigneusement choisie. Les arbres sur lesquels sont récoltées ces feuilles poussent à proximité du lieu de vie et appartiennent à la flore réunionnaise. Le choix des feuilles de manguier, de camphrier ou de « tolsi », et les autres parties de l'arbre, tel le fruit, la sève ou l'écorce, serve à des usages culinaires ou domestiques. Et le fait même de choisir ces plantes est une manière de revendiquer un attachement à l'environnement créole autant qu'à sa culture.

Si j'insiste sur l'importance de ce processus de sélection et de récolte de ces feuilles, c'est parce que le protocole qui dicte le choix de ces plantes rejoint certaines de mes intentions au moment de la conception du « bain de poivre » que j'ai conçu moi-même. Dans ce rituel, l'élément végétal que j'ai choisi se trouve être du poivre et les motivations d'un tel choix reposent sur les liens affectifs, culturels et sociaux que j'établis entre l'épice de poivre et la culture réunionnaise. Cette épice est surtout en lien avec les coutumes culinaires de l'Île. Le poivre est une épice à toutes les préparations alimentaires créoles. La préparation du poivre, le séchage au soleil, son écrasement dans les « pillons », sa distillation, sont autant de gestes qui font partie de la culture de la femme créole réunionnaise.

Certes, le poivre a une présence prépondérante dans la culture créole, mais il participe tout aussi fortement à la réalité du monde occidental. Et c'est justement parce qu'il trouve un écho mutuel entre ces deux cultures, la culture créole et la culture occidentale nord-américaine, que le poivre est un symbole fort dans mon travail. Nous l'évoquions précédemment, cette dimension symbolique qu'accorde un

individu à un élément naturel est une condition fondamentale pour que la construction d'une relation totémique entre l'individu et l'élément végétal ou animal se produise.

Cette notion de totémisme appartient au domaine anthropologique. Et pour cause, c'est un phénomène qui apparaît dans les sociétés dites traditionnelles et devient un élément fondateur dans les liens sociaux d'une communauté. Dans ma pratique artistique, l'objet-totem joue un rôle symbolique. Le lien que je tisse entre mon travail et certains éléments de nature végétale remonte selon moi à la rupture que j'ai vécue avec ma propre culture. Le départ de la Réunion, l'immigration au Canada, a créé une « discontinuité » dans mes rapports avec ma culture d'origine. Il a fallu de nouveaux liens symboliques et personnels avec cette culture perdue. C'est ainsi que je comprends la création d'objets-totems tel que le poivre que j'utilise dans mes œuvres et qui concrétise cette filiation. On l'a vu précédemment, le poivre fait référence à la tradition créole. D'autres éléments ont fait partie de mon travail et qui pouvait avoir valeur d'objet-totem : la fleur.

L'utilisation de la fleur se réfère à une démarche que j'avais à la Réunion où j'utilisais des végétaux comme matière première. Le réemploi des différentes espèces de fleurs dans mon travail vidéographique vient réactiver, d'une autre manière, la culture créole. Les mises en scène vidéographiques expriment le lien très particulier que j'entretiens avec ces matières et à travers elles mon attachement à la Réunion. De plus, tout système totémique impose des règles d'usage qui régissent les rapports entre l'individu et son totem. Ces règles prennent la forme d'obligations, de restrictions ou de rituels. C'est ce que Radcliffe-Brown⁸ nomme les « relations rituelles ». Il s'agit d'un ensemble d'attitudes et de conduites obligatoires. Mes actions ritualisées orchestrent la rencontre entre mon corps et ces « objets-totems » en suivant un cérémonial nécessaire pour que ces actions puissent prétendre à un caractère métaphorique et sacré.

⁸ *The Sociological Theory of Totemism* (1929), in *Structure and Function in Primitive Society*, Glencoe, Ill., 1952, d'après C. Lévi-Strauss. *Le totémisme aujourd'hui*. 2002. p. 90.

CHAPITRE II

Le rite, le corps, et l'objet totem sont les éléments qui structurent toutes mes vidéos ou ce que je nomme mes actions-ritualisées. Il forme donc une triangulation dont chaque élément est interdépendant. Le corps va donner l'impulsion au geste et l'objet-totem vient se placer entre ce corps et le geste pour créer une dimension rituelle. L'objet-totem vient transformer le simple mouvement en une action réfléchie et posée dans un but bien précis, celui de l'action-ritualisée.

CHAPITRE III

PROJET D'EXPOSITION : DÉPAYSEMENT

Le projet d'exposition de fin de maîtrise a été présenté du 4 mars au 1er avril 2006 à la Galerie Observatoire 4 située dans l'Édifice Le Belgo à Montréal. L'installation vidéographique intitulée *Dépaysement* est présentée dans une salle unique comprenant deux projections vidéographiques avec trame sonore.

La première partie de la projection est de format panoramique et elle est soutenue par trois projecteurs qui diffusent les images d'un photomontage animé. La deuxième partie de la projection, présentée sur un mur distinct, propose un corpus de trois vidéos présentées successivement. Les deux œuvres, bien que présentées sur des murs différents, ont été conçues comme un ensemble qui fonctionne sous un mode interactif. Ainsi, la première œuvre déclenche, par un signal sonore, le fonctionnement de la deuxième projection.

Cette exposition représente l'aboutissement d'une réflexion autour des thèmes de la rupture, de l'errance et de la difficulté de l'intégration dans un pays étranger. Le choix du « dépaysement » s'est imposé inévitablement comme thème principal. Cette notion sous-entendait l'expérience du changement et du déplacement, mais également, de la perte des repères et de l'étonnement. De plus, le jeu de mots contenu dans le terme « dépaysement » et « de pays-ement » permet de laisser au spectateur quelques indices quant à la nature du travail, et même, à la structure de l'œuvre. Le titre *Dépaysement* annonçait la pluralité et la diversité des espaces que l'œuvre proposerait.

La structure de l'installation repose sur une dualité. Cette installation est composée de deux œuvres, chacune occupant un espace différent. L'une est présentée sur le mur principal tandis que l'autre occupe le mur perpendiculaire, placé au fond de la

galerie. L'autre distinction importante repose sur la nature différente des deux œuvres. La première œuvre est identifiée comme étant une vidéo hybride ou une vidéo-photomontage qui possède un caractère artificiel et fabriqué. L'autre œuvre vidéographique est de nature documentaire et présente des actions ritualisées dans des contextes connus. Ces deux œuvres proposent deux manières d'aborder le pays ou le paysage. L'une propose un paysage imaginaire, tandis que l'autre propose un paysage inscrit dans le réel. Par contre, ces différences ne créent pas nécessairement une opposition, mais, au contraire, une situation où les deux projections entrent en corrélation l'une avec l'autre. En effet, la projection de vidéo proposant un paysage imaginaire vient déclencher celle montrant les images de divers rituels. Lorsque la projection des actions ritualisées est terminée, elles disparaissent à leur tour, réanimant la grande projection. Cette disparition permet au vidéo-photomontage de retenir à nouveau l'attention du spectateur, et cela, grâce à la présence de la trame sonore qui, progressivement, indique la reprise des activités.

Le survol de l'installation va maintenant permettre d'aborder plus spécifiquement les deux œuvres d'un point de vue formel et conceptuel.

3.1 Vidéo hybride

L'œuvre que nous aborderons en premier lieu est celle désignée comme vidéo-photomontage d'un paysage imaginaire. En effet, son format compris dans un rectangle allongé rappelle la vue panoramique et attire immédiatement l'œil du spectateur dans l'espace de la galerie. Cette projection mimant l'objectif grand angulaire est obtenue grâce à la focale de trois vidéos projecteurs. Placées l'une à côté de l'autre, ces trois projections reconstituent un paysage vu à un angle de plus de 100°. Bien qu'il faille voir l'image comme un tout, il existe des séparations intentionnellement visibles à l'intérieur même de cette projection. Le paysage imaginaire de cette vidéo-photomontage est constitué de trois espaces. Chaque section partage la même ligne d'horizon qui constitue la ligne de liaison entre ces

lieux différents. Il n'y a pas d'éléments qui permettent de distinguer les frontières de l'un ou l'autre des paysages. Cependant, chaque espace renferme une atmosphère particulière. Tantôt l'ambiance est pure et froide, tantôt elle est chaude et sèche. Ainsi, pour la projection située à l'extrême gauche, elle représente un paysage nordique. La deuxième projection au centre représente un espace chargé d'éléments très variés dont l'ambiance est beaucoup plus désertique et torride. La troisième projection à l'extrême droite représente un paysage de bords de mer, celle du Sud. Un monde idéal où sont recréés les principaux microclimats de la Terre. Un monde où les notions de voyage, de frontière et de dépaysement seraient entièrement relativisées. Cette idéalisation n'est pas réalisée sans créer, du même coup, une forme de distance critique dans l'image en montrant l'aspect artificiel de l'image vidéo-photomontée.

3.2 Récolter, sélectionner, coller : la vidéo-photomontage

Cette œuvre pourrait être identifiée comme étant un photomontage vidéographique. Comme le désigne le terme, cette œuvre est un montage numérique de plusieurs types d'image. Il y a dans ce photomontage un mélange de photographies, de dessins et de vidéos.

Tout d'abord, il y a eu la récolte des images. Ces images appartiennent à une sorte de banque de données constituée au cours de déplacements, de voyages ou de promenades. La photographie, la vidéo et le dessin sont des médiums qui enregistrent et conservent ces déplacements sous forme de données visuelles et sonores. Ils sont un moyen de conservation et d'archivage de ces expéditions effectuées dans divers pays. Tout cela constitue une banque de données dans laquelle j'emprunte des détails ou des fragments d'image pour recomposer de nouveaux paysages. Puis, vient le moment de la sélection. Il faut travailler avec cette banque de données, parfois limitée, qui contient les images ou les fragments d'images qui seront utilisés pour le montage. Ce sont avant tout des images qui évoquent des lieux connus que j'ai expérimentés. Il s'agit d'espaces appartenant à

mon enfance ou bien des édifices qui m'ont marquée pour leur architecture. Le choix ne se porte jamais sur une image dans sa totalité, mais plutôt sur un détail caractéristique et affectif. Une partie du ciel, un escalier, un fragment de montagne, le détail d'une façade, un élément végétal, etc. La sélection se fait prioritairement à partir d'expériences personnelles et pour but de rendre ces lieux anonymes ou ces éléments méconnaissables.

La dernière étape du photomontage consiste à rassembler ces fragments sous la forme d'un collage. En utilisant différents logiciels de traitement de l'image tels que PhotoShop et AfterEffect, les fragments d'images sont assemblés et disposés pour obtenir un nouveau paysage. Ainsi, il est facile de mettre en contiguïté la neige d'un paysage nordique avec les éléments de la faune tropicale réunionnaise, ou bien, incruster au milieu d'une image photographique, des éléments dessinés ou peints. En fait, le photomontage repose sur cette logique du collage et de l'assemblage d'éléments inattendus, imprévus et incongrus.

Si tous les éléments du paysage dit traditionnel se retrouvent dans ce montage : la ligne d'horizon, la végétation, le ciel, les éléments architecturaux, on observe dans ce décor de nombreuses incohérences. Une même ligne d'horizon partage trois paysages distincts. L'échelle des éléments, qui se retrouvent dans le paysage, est renversée montrant démesurément grand ce qui est extrêmement petit, et inversement ce qui appartient au monde du gigantesque se transforme en détail coloré. De simples flocons de neige prennent la taille de comètes. Les montagnes disparaissent comme des points de couleurs. Ces aberrations de la perspective contribuent à créer un environnement déroutant et déstabilisant pour le spectateur. Une véritable expérience du dépaysement où le spectateur pénètre dans un monde sans repères, un environnement ou un « biotope » qui répond à ses propres règles.

Mises à part les images fixes qui composent le paysage, cette vidéo-photomontage offre quelques événements qui viennent animer cet arrière-fond à l'aspect apaisant. Dans l'ensemble, il y a quatre principales animations. Il s'agit de trois petites « déesses », qui s'animent occasionnellement et une image animée qui se retrouve

en arrière-fond. Ensuite, il y a les incrustations vidéo qui sont au nombre de quatre. La première incrustation est celle d'une image de la mer. Les trois autres incrustations font apparaître un personnage de manière ponctuelle dans le photomontage.

Au sein de ce décor quelque peu figé évolue un personnage mystérieux. Il n'a pas de visage et son identité sexuelle restera ambiguë. Le seul détail qui singularise le personnage errant est un long manteau blanc qui recouvre son corps et ne laisse apparaître que ses jambes, ses pieds et ses mains. Les actions exécutées par le personnage se résument à marcher. Il erre dans l'espace même de l'image. Il apparaît au milieu de la composition, se déplace et disparaît. Puis, il réapparaît plus tard ou ailleurs dans la composition. Comme il ne suit pas une trajectoire linéaire et continue, ses apparitions sont imprévues et se veulent surprenantes. L'utilisation de ce personnage errant dans l'image vient ici animer l'espace bidimensionnel et transformer le photomontage en un espace de vidéo-photomontage. Une vidéo hybride qui convoque et mélange les espaces pour créer un univers étrange.

Intéressons-nous maintenant au cadre théorique qui entoure le montage d'image. Dans un premier temps, nous aborderons la notion de « collage » dans un contexte historique et artistique. Dans un deuxième temps, nous étudierons les liens qui s'établissent entre le « collage » et la construction du rêve selon les théories de Freud.

3.3 Le collage d'image

Le collage a fait son entrée dans le monde de l'art par le biais du mouvement DADA, un mouvement d'avant-garde apparu entre 1916 et 1925. Le « collage » est défini comme la rencontre d'éléments épars et hétéroclites. Le propre du « collage » est de souligner l'incompatibilité de cette association improbable et surréaliste. Les collages DADAS étaient réalisés à partir de découpages de photographies tirées

des journaux, et de lettres ou mots extraits de journaux, annonces, affiches...La combinaison de la typographie et de l'image produit un effet dynamique où les notions de plan et d'échelle sont constamment remises en question.

À la lumière de cette définition générale, nous aborderons les spécificités de mon travail plastique. L'une des particularités de mon collage est de combiner plusieurs médiums, tels que la vidéo, la photographie et le dessin. Chaque médium produit des images de facture toutes différentes que je réunis dans une immense fresque mêlant images fixes, images en mouvement et images graphiques. L'autre singularité de ce collage est le recours à l'informatique qui sert à effacer les irrégularités et permet de créer une illusion troublante. Les dadaïstes ne cherchaient pas à effacer la facture de leurs collages, les amas de colle, les traces de pinceau ou les coups de ciseaux étaient rendus visibles. Dans mes collages, l'apport des outils numériques sert à rendre l'emprunt d'images et les découpages plus subtils. L'objectif étant de créer un tout homogène qui trompe le regard du spectateur. L'utilisation des outils informatiques (Photoshop, After Affect, Avid) permet de gommer les raccords, les maladresses de certaines découpes ou les différences évidentes de facture et de teinte. Toutes ces imperfections, qui soulignent le procédé de réalisation sont supprimées pour créer une seule et unique image et, dans le cas de cette œuvre, un paysage uniforme, dont l'absurdité n'est à aucun moment trahie par ses imperfections de réalisation. L'image aussi incongrue ou surréaliste soit-elle, ne peut pas être réfutée par le regard. L'illusion étant quasi parfaite, le spectateur ne peut presque pas contester l'existence de ce monde étrange. Ce monde existe, il est visible, et il a l'air vrai, ce qui accentue le sentiment d'inquiétude et de séduction que dégage l'œuvre.

3.4 La « formation composite »

La particularité du collage est de renfermer une dualité constante entre des univers complémentaires et antagonistes. Un univers qui tangue entre le vrai et le factice,

l'enfance et la raison, la réalité et le rêve. Le collage emprunte de vrais objets, qui remplissent une fonction dans la réalité économique religieuse ou encore physique de la société. Pris séparément on peut identifier les différents éléments : un bras, une tête, un escalier, un bout de ciel. Le collage est fait de morceaux, de fragments arrachés à la réalité, à leur contexte. Une fois ensemble ces éléments semblent chaotiques incompréhensibles et absurdes. Cette structure d'« association » se rapproche du « processus de figuration du rêve » comme l'explique Freud, dans son ouvrage *L'interprétation des rêves* (1976, p. 225). Freud prétend que le rêve a une signification et qu'il existe une méthode scientifique pour l'interpréter. Il explique qu'il a découvert cette méthode à partir de l'observation qu'il a pu faire en écoutant ses patients névrosés. Lorsqu'il demandait à un patient « d'associer » soit, de lui dire tout ce qui lui passait par la tête sur un sujet précis, il s'est aperçu que les rêves faisaient partie de ces « associations ». À partir de là, il considère que l'on doit aborder le rêve comme des « symptômes ». Il déclare que « le rêve ne doit pas être pris comme un tout, mais qu'il doit être découpé en éléments. Chaque élément amorce une chaîne associative différente. Il explique ensuite les procédés de « figuration du rêve ». « Le rêve parvient à faire ressortir quelques-unes des relations logiques entre ses pensées en modifiant d'une manière convenable leur figuration » (Citation de qui?). Le rêve réunit en un tout, tableau ou suite d'événements, les fragments de ses pensées. C'est ainsi que Freud introduit un concept nouveau qui est celui de « formation composite ».

Cette « formation composite » est une notion formulée par Freud pour expliquer la construction des rêves chez l'individu. L'aspect souvent énigmatique des rêves provient de leurs constructions complexes où se mélangent plusieurs éléments de la vie de l'individu. Cette construction obscure est en fait un processus intellectuel qui consiste à faire passer certaines idées de notre inconscient à notre conscience. Pour que ce passage d'idées ou de souvenirs se fasse sans traumatismes, l'esprit humain crée un langage symbolique pour donner une forme masquée à ses idées. Ce processus vise à révéler, de manière nuancée et acceptable, certaines réalités ou traumatismes enfouis dans l'inconscient.

Tentons de mettre en relation cette notion de « formation composite » avec le travail de collage numérique que je réalise. Dans ce travail de composition, je joue sur une association quasi surréaliste d'éléments appartenant à des temps, des espaces et des référents différents. Il s'agit là encore d'une reconstruction partielle d'un seul et même évènement qui est l'expérience du déplacement. Cette expérience se déroulant dans le temps et dans des espaces différents. Dans un montage dadaïste, on reconnaît facilement un bras, une jambe ou un éventail. Dans mon montage vidéographique, on peut reconnaître une maison, un escalier, une statuette. Ainsi, chaque élément pris séparément fait référence à un évènement particulier. L'escalier, renvoi à la tradition architecturale québécoise, qui veut que l'on surélève les maisons distinguant l'espace intérieur de l'espace extérieur, étranger et profane. Ce même escalier fait aussi référence à la première installation que j'ai réalisée au Canada. Une fois que ces éléments sont réinsérés dans une nouvelle réalité, qui est l'espace de photomontage, ils prennent un tout autre sens. Ainsi, l'escalier devient un élément architectural reconverti en autel pour une déesse indienne. Mais cette dissociation et cette re-contextualisation dissimulent ou déguisent le véritable contenu de l'œuvre qui est alors beaucoup plus critique qu'il n'y paraît. L'art, tout comme l'inconscient humain, utilise la ruse pour transformer la réalité, lui donner une nouvelle forme, afin d'être mieux acceptable à la conscience.

Ainsi, la vidéo-photomontage que j'ai réalisé cache sous des dehors ludiques et merveilleux, la difficulté de l'exilé, celui qui partage plusieurs espaces et qui est à la recherche d'une réalité qui se veut introuvable. L'exilé est condamné à une errance ininterrompue.

3.5 Trois médiums : trois temps

Toute la problématique du collage est de faire coexister des réalités différentes et de créer des rencontres impossibles pour que naissent des formes et des univers d'une poésie déconcertante. C'est ainsi que dans mon collage se rencontrent deux types d'images. Les images figées, réunissant photo et dessin, et les images en

mouvement, représentées par la vidéo. À chaque médium correspond une temporalité.

3.5.1 Le temps du dessin

Pour le premier groupe d'images, l'image dessinée joue un rôle important, elle donne à l'ensemble du montage une connotation imaginaire, idyllique, voire enfantine. Les couleurs gaies, la dynamique du trait participe à créer un monde où les lois de la représentation réaliste n'ont plus cours. Le dessin offre aux regardeurs extérieurs l'occasion de faire un voyage imaginaire. La force du dessin réside dans le trait, les couleurs, les teintes, les ombres et les vides qui matérialisent le souvenir, lui donnent une forme et parfois une couleur. Tous ces détails graphiques permettent de revivre le parcours du voyageur. La fresque que j'ai réalisée reprend le principe du carnet de voyage dans lequel sont inscrits les événements particuliers qui marquent le voyage. Cette fresque vidéo rassemble des illustrations personnelles relatant mes voyages. Le dessin est donc utilisé dans le cadre de cette fresque pour introduire des éléments appartenant à la nature de certains lieux que j'ai traversés pendant mon périple. Le dessin de cet arbre géant situé au troisième plan dans la fresque est inspiré du baobab, qui est un arbre sacré, dont il ne reste qu'un spécimen à l'île de la Réunion. Le dessin du pistil d'une fleur tropicale fait référence à une fleur croisée lors d'une marche en forêt tropicale. Le dessin n'est pourtant pas le seul médium choisi pour illustrer ce voyage, au dessin s'ajoute et se combine la photographie et la vidéo.

3.5.2 Le temps de la photographie

La photographie est dans son usage le plus courant, l'outil qui permet de garder une trace du passé. L'appareil photo capture l'« instant » et le fige à jamais sur la surface d'un papier. Cet instant devient alors prisonnier du présent. Les photos souvenir sont des parcelles de vie que nous enfermons et conservons précieusement comme pour empêcher que le temps nous échappe. La photographie permet surtout de ne pas oublier en conservant le passé, en le figeant dans le temps de façon définitive et immuable. Car contrairement à l'esprit humain

la photographie, elle ne souffre pas des infortunes de la mémoire qui déforme, travestit ou gomme les souvenirs. La photographie est donc un remède contre l'oubli qui efface. Tout ce qu'il reste alors ce sont les images qui sont en sorte une forme de preuve, d'attestation de l'existence de ces instants.

C'est sur ce principe de quête d'identité que repose l'utilisation de la photographie dans mon photomontage. Ce travail de photomontage restitue une mémoire, celle de mon voyage, et cela, à travers l'utilisation d'images photographiques prises lors de ma traversée. La photographie a donc cette charge symbolique de preuve, elle est le témoin de ce voyage. J'ai accumulé toutes ces images, ces fragments d'histoire que j'ai organisé sous forme d'une fresque, dans laquelle j'ai reconstitué le souvenir de ce voyage. Mais cette reconstitution est incomplète du fait même du médium qu'elle utilise. Jean Arrouye met d'ailleurs en évidence la problématique liée à toute autobiographie photographique. L'auteur avance :

Il ne peut pas exister d'autobiographie par la photographie que trouée, discontinue, séquences de coups de flash sur un passé qui ne saurait être éclairé en entier, succession d'images qui, pour aussi conséquentielles qu'elles soient, ne seront jamais consécutives, narration spasmodique plus propice au fantasme que propre aux mémoires. (Arrouye, 2003, p. 41)

Les photos-souvenirs utilisées dans cette fresque numérique pourraient s'inscrire dans l'esprit d'une autobiographie photographique. Malgré leur organisation en suite d'images, en albums, les photos demeurent fragmentaires et ne sauraient à elles seules effectuer le travail de mise en relations que suppose toute autobiographie.

La fresque permet également, par l'ajout d'autres types d'images, de combler les trous temporels laissés par la photographie et ainsi de compléter l'histoire par des vues différentes. La diversité des médiums représente la différence de points de vue existants au sein d'un groupe concernant un même évènement. Dans la mesure où la mémoire est sélective, et que nos souvenirs sont fragmentés, le rassemblement de plusieurs vues, ou souvenirs d'un même évènement devrait permettre la reconstitution complète de cet évènement. Ce qui explique l'utilisation de plusieurs médiums et les différentes sources d'images permettant la reconstruction la plus

variée et la plus complète de ce récit de voyage.

La photographie fige l'instant qui appartient déjà au passé lorsque l'on regarde l'image. Justement, la photographie est le prétexte de revisiter ses souvenirs, de parcourir sa mémoire à la recherche d'événements appartenant à notre passé. Le sujet principal des photos-souvenir sont des photos de familles, d'amis, des moments d'intimité dans lesquels nous sommes les seuls à nous reconnaître. À l'exception de la sphère familiale, ces photos resteront méconnues et énigmatiques pour le regardeur extérieur. La photographie-souvenir se focalise sur des moments ritualisés (repas, réunions, voyages) qui reflètent des moments de la vie privée. Ces photos nous rappellent notre attachement à un groupe, à une époque et à une vie déjà passée.

La fresque numérique est faite de photos-souvenir réunis pour constituer le paysage ou le décor dans lequel va se réaliser la scène. Un paysage composé d'éléments banals appartenant à l'imaginaire collectif et intime puisque faisant référence à des moments ou des lieux par lesquels je suis passé : des photos de la Réunion, du volcan, un champ de canne à sucre, des montagnes aux formes familières. Ces photographies sont utilisées dans la fresque pour leur valeur affective, elles sont des rappels constants de ce passé révolu. Cette fresque est la métaphore du paysage mental d'un exil pour qui le temps s'est arrêté et qui vit dans un univers hanté par son passé. La vie de l'exilé se construit autour du passé, il ne vit que pour ce souvenir de son passé. Il vit dans la nostalgie du pays perdu et vers lequel il veut retourner.

3.5.3 Le temps de la vidéo

L'image vidéo reflète le monde réel, l'outil caméra permet l'enregistrement de fait réel. Dans le présent cas, il s'agit de performances incluant le corps. La vidéo devient une coupure qui brise l'espace figé de la photographie et du dessin. La présence de la vidéo est au service du présent puisqu'elle permet d'enregistrer et

de retranscrire la durée et l'espace-temps dans lequel se sont produites ces actions.

Françoise Parfait écrit à propos de la vidéo, que techniquement :

L'image vidéo est le résultat d'une synthèse et d'un balayage : le balayage synchronisé fait de cette image une image éminemment temporelle qui se « rafraîchit » dans un présent sans cesse renouvelé, une image qui s'inscrit ici et maintenant tant au niveau de sa captation et de sa restitution en direct, que dans sa diffusion a posteriori. (2001, p. 75),

La vidéo serait le temps du présent par excellence puisqu'elle confronte deux temps : le temps de la production au temps de l'image elle-même. Ces deux temps sont enfermés dans le même intervalle, comme si l'image se créait en direct. À cela, s'ajoute la boucle vidéo qui est, en termes techniques, un circuit fermé à l'intérieur duquel l'image se répète inlassablement, et l'action repasse *ad vitam aeternam*. L'installation en circuit fermé crée un effet de suspension du temps. La forme de la boucle présente le temps comme milieu, l'entrée dans la boucle se faisant toujours au milieu du temps, c'est-à-dire à n'importe quel moment. De nombreuses installations interactives font émerger cette conscience du temps.

Seul au milieu de cet espace temporel, un personnage en mouvement est introduit. La présence d'un être vivant en mouvement au sein de l'image introduit un déséquilibre temporel. Bien que le temps soit arrêté sur un moment précis, le corps lui continue d'avancer, de se déplacer. Le personnage ne quitte jamais la ligne d'horizon et se déplace de manière linéaire ce qui produit une progression narrative. Le corps en mouvement devient un point de repère dans cet espace où le temps est figé. L'utilisation du corps permet au spectateur une distinction claire entre le corps et sa représentation. À ce moment-là, il ne peut exister d'ambiguïté entre le temps de l'existence et le temps de la technique. Entre le souvenir du corps et sa présence réelle. « La vidéo [est l'] expérience du sentiment du temps qui se joue entre le présent et la présence ; le visiteur comme sujet et observateur de l'expérience » (Parfait, 2001, p. 77).

Abordons maintenant le dispositif vidéo où l'espace est mis en relation avec le temps. Cette relation entre temps et espace trouvera son apogée dans les grandes installations des années 80 qui inscriront le corps comme une des conditions les plus importantes de l'expérience esthétique. Un corps en mouvement qui construit l'œuvre autant qu'il est construit par elle. En ce sens, l'installation que je propose explore une double temporalité qui repose sur une double performance. D'abord parce que le spectateur accomplit lui-même une performance (corporelle et mentale) en expérimentant le dispositif de visibilité, ensuite, parce que l'installation représente une performance enregistrée que j'ai moi-même accomplie.

L'autre élément important est le mouvement, un mouvement qui est un doublement présent dans cette image vidéo. Il faut exactement trente images pour réaliser une seule séquence qui durera une seconde, laps de temps dans lequel un mouvement peut s'inscrire et devenir visible à l'œil nu. Puis il y a le mouvement du corps. En effet, la vidéo introduit dans ce paysage factice, un personnage réel qui marche et se déplace dans l'espace de la composition. La vidéo introduit dans ce photomontage une nouvelle strate et un nouvel espace temporel qui correspond au temps présent. Un temps, qui pour l'exilé, est en fait caractérisé par une fuite en avant. Une fuite qui a pour but d'éviter de s'attacher, de s'installer ou de s'enraciner dans un pays étranger. C'est pourquoi le temps du présent dans cette fresque numérique est représenté par un personnage lancé dans une marche imperturbable et perpétuelle. Cette marche, qui jamais ne s'interrompt, est motivée par l'espoir de retourner au pays pour le personnage exilé. Et c'est vers ce futur hypothétique et indéfini que le personnage avance.

3.6 Le conte

La structure même de cette vidéo « hybride » fait écho au monde du conte et cela, tant au niveau de l'espace créé par l'image, qu'au niveau de la structure narrative de la vidéo. Dans les contes, le monde imaginaire dans lequel nous entrons en tant

que lecteur, et en tant que héros de l'histoire, est souvent un univers part entière :

Hors des limites du monde familier, il s'agit d'un monde à l'intérieur du monde, il se veut asocial, sans règles et même asexué. Les personnages s'y perdent et rencontrent des créatures extraordinaires (...) et y affrontent leur destin. (Célia Ricard, 2003, p. 21)

Les paysages permettent d'installer l'ambiance d'une scène et d'un événement imminent. Ainsi, chaque lieu qui est décrit dans un conte possède une atmosphère qui lui est bien caractéristique. Une fois le décor bien installé, les personnages font leur apparition. Il y a ensuite une distribution des personnages dans cet espace. Chacun joue un rôle bien précis dans cette mise en scène. Par ordre d'importance, il y a le personnage principal, le héros de l'histoire. Ensuite, il y a les personnages secondaires qui soutiennent le héros. L'histoire commence toujours lorsque le personnage principal (ou le héros) se trouve en situation de péril. Pour résoudre ce conflit, il doit surmonter une série d'épreuves. Heureusement, il n'est pas seul et des « esprits » ou des incarnations magiques font alors leur entrée dans le récit. Ce sont des personnages clés qui guident le voyageur, qui lui annoncent la prochaine étape et lui indiquent les épreuves qu'il devra surmonter. Leur présence est nécessaire puisqu'ils opèrent une transition entre le héros principal et le monde étrange dans lequel ils évoluent.

La structure de la vidéo peut être interprétée en analysant l'organisation narrative. Dans cette vidéo, un personnage principal qui apparaît vêtu de blanc erre dans l'image. Les références culturelles de ce personnage sont inopérantes puisqu'elles s'annulent par leur abondance et leur incohérence. Le personnage est alors déstabilisé, il en perd même son identité. Il devient un inconnu, un étranger, un élément extérieur dans ce monde. Il lui faut apprendre les règles de ce monde nouveau et se conformer aux exigences de cet univers particulier. Pour aider à cette adaptation, il existe des esprits bienveillants, qui vont guider le personnage. Dans le déroulement narratif, des « esprits malabars », appellation désignant des petites

statuettes ornant les temples hindous réunionnais et représentant des dieux tamouls, font régulièrement leurs apparitions. Ces statuettes, généralement installées aux sommets des chapelles, font office de gardiennes du temple. Dans la vidéo-photomontage, elles sont dissimulées dans le paysage, elles s'animent par petits soubresauts et déclenchent des tintements de clochette. Aussitôt leur résonance annonce un évènement dans l'image : un signal qui déclenche la projection des vidéos-performances sur l'autre mur.

Le conte peut-être perçu comme la métaphore d'une quête initiatique qui pousse un individu à se mettre en danger, physiquement ou psychologiquement, afin de se réaliser, de faire la preuve de ses capacités ou bien de gagner le respect de ses proches. L'immigration dans un pays étranger est une épreuve qui vient bouleverser l'équilibre d'un individu et l'oblige à s'adapter à de nouveaux environnements.

3.7 La marche, l'errance et le nomadisme

Dans cette vidéo, le but de l'errance du personnage ne sera jamais révélé. Cette marche est sans fin et, comme avec la boucle fermée, le personnage errera inlassablement. Et ce déplacement du corps, qui semble incompréhensible, mais nécessaire, peut être questionné. Quelle différence fait-on entre marcher et errer ? Et dans une pratique artistique, qu'est-ce que le déplacement du corps peut apporter ?

On peut identifier trois types de déplacements du corps. Tout d'abord, la marche ou la promenade vise à explorer ou à s'immiscer dans un environnement. Ce type de déplacement n'a pas d'objectifs précis puisque l'individu en promenade est avant tout en quête de plaisir. Le corps devient le moyen d'explorer un espace, de le découvrir et de le vivre. Mais ce type de déplacement a toujours une fin. Elle a un caractère provisoire et momentané. L'intérêt de cette action ou de cette marche est de proposer une rupture momentanée dans l'existence de l'individu. C'est d'ailleurs

ce qui détermine la marche puisqu'elle comprend un point de départ et un point d'arrivée puis un retour nécessaire au point d'origine.

L'autre type de déplacement possible est l'errance. L'errance est en fait un déplacement qui, contrairement à la marche, revêt un caractère continu et permanent ou du moins un « sans retour ». Si l'errance part d'un point précis, en revanche, elle n'a pas de point d'arrivée, elle ne se fait pas par plaisir, mais par nécessité et par souci d'introspection. Elle est sans retour puisqu'elle implique une transformation de l'individu. C'est dans cet esprit que l'errance aurait un but. Au départ, il y a une situation de crise qui oblige l'individu à quitter son point d'attache, son foyer ou son pays dans l'objectif d'échapper à cette crise. C'est à ce moment que commence la quête d'un ailleurs. Cette recherche identitaire peut mener loin et tant que cet ailleurs n'est pas identifié, la recherche ne peut pas prendre fin. Encore faut-il que cet ailleurs, le plus souvent idéalisé, puisse exister ? N'est-il pas qu'une vue de l'esprit ? Une véritable quête de l'impossible. Cette quête par l'errance trouve sa correspondance dans la vidéo. Le mouvement qu'effectue le personnage appartient beaucoup plus à l'errance qu'à la marche. Le corps deviendra un outil d'exploration de l'espace. Cette marche infinie correspond à la quête d'un ailleurs toujours à redéfinir.

Enfin, une troisième notion trouve son sens dans cette vidéo-phomontage qui est celle du nomadisme. On entend nomadisme comme la migration de l'homme, comme un mode de vie qui tend à trouver son équilibre dans le mouvement. Durham Peters dit à propos du nomadisme qu'il « nie le rêve d'une patrie, ce qui fait que le chez soi, étant portatif, est partout disponible » (John Durham Peters, 1999. p. 24) Le nomade est un être pour qui le « chez-soi » n'est pas attaché à un territoire, mais à plusieurs territoires. Ou plus exactement, son territoire est composé de plusieurs espaces qu'il va habiter selon différents temps de sa vie en fonction de ses besoins ou au gré du climat. La vie du nomade s'étale dans l'espace et également dans le temps. Cette vidéo-photomontage concrétise cette réalité et fait cohabiter des lieux inimaginables dans une même unité de temps et d'espace.

Cette mobilité du corps est aussi une problématique qui touche aux pratiques artistiques contemporaines. Dans un article publié pour le premier catalogue de l'exposition de Richard Long à la Royal West of England Academy Bristol du 21 mai au 8 juillet 2000, l'artiste explique l'importance accordée au rôle de la marche dans sa pratique :

(...) ma première marche en 1967, était une ligne droite dans un pré, qui était également mon chemin vers nulle part. Dans les premiers travaux cartographiques qui suivent enregistraient des promenades simples, mais précises dans les landes [...] mon intention était de faire un art nouveau qui soit aussi une nouvelle façon de marcher, marcher en tant qu'art.

Pour Long, la marche est une nouvelle forme de création artistique, permettant à l'artiste d'explorer le temps, la distance et la géographie. Les résultats obtenus par cette nouvelle forme d'art donnent l'opportunité aux artistes de faire l'expérience de la nature par l'art. L'art est plus précisément la marche devient un outil d'exploration pour l'artiste à la recherche de nouveaux espaces de création. Les formes les plus courantes pour ces artistes arpenteurs, passe par la réutilisation de cartes, photographies ou textes, pouvant donner des données concrètes sur leurs expériences, telle que la mesure des distances parcourues ou la durée de chaque traversée. Toutes ces données de dimension scientifique permettent au spectateur d'avoir un aperçu de cet exercice artistique. Loin de faire revivre ces pérégrinations, ces supports permettent au spectateur de partager cette expérience particulière en faisant appel à leur imagination et à leur capacité à se transposer dans ces espaces.

3.8 Les vidéos-rituels

La deuxième pièce de cette installation est en fait un corpus qui réunit trois vidéos réalisées entre 2004 et 2006. Elles sont présentées successivement sur un mur distinct. La première vidéo s'intitule « Râper du coco », (2006), la seconde vidéo « Marcher sur la neige » (2005) et la troisième "Du poivre dans les cheveux »

(2004). Chacune de ces vidéos porte le titre de l'action qu'elle représente. Chaque vidéo présente la réalisation d'un geste répétitif et précis qui s'organise à chaque fois dans un lieu différent.

La première vidéo s'ouvre sur un gros plan de mes mains qui râpent de manière compulsive un morceau de coco et qui est accompagné d'un murmure. On découvre par un zoom arrière, le lieu de réalisation de l'action : un paysage désertique, au sol une énorme tache blanche. La deuxième vidéo, quant à elle, s'ouvre sur un son tambourinant. On voit des pieds nus entrer dans le cadre de l'image, avancer dans la neige et sortir du champ de l'image. La troisième vidéo présente des mains en gros plan en pleine séance de dépouillement d'une chevelure dans laquelle se cachent des grains de poivre. Ce geste réalisé dans l'intimité d'une salle de bain est la seule action qui se déroule dans un espace intérieur.

Ces vidéos font référence à des rituels qui appartiennent à la culture créole. Il s'agit d'une réappropriation de rites en les soutirant à leur contexte religieux et en les projetant dans un espace culturel étranger. Chaque rituel recouvre ainsi un nouveau sens. La vidéo « Du poivre dans les cheveux » est une pièce plutôt sombre par son ambiance sonore reprenant une vieille comptine créole, chuchotée mécaniquement. Quant aux couleurs, elles jouent sur le clair obscur, le noir et les nuances de brun. Ces éléments plantent le décor nostalgique de la vie d'un être isolé, qui vit avec le souvenir de son passé. Le bain de poivre qui fait référence au « bain en gran » dans la tradition tamoule créole est un rituel exécuté par les femmes pour se purifier. Pour ce bain, elles utilisent des herbes que l'on trouve sur l'île. Le bain de poivre qui se déroule dans cette vidéo permet une mise en contact direct du corps avec un élément végétal qui est le poivre et qui rappelle les vertus de ce rituel traditionnel réunionnais.

À l'occasion de la vidéo « Marcher sur la neige », je me mets en scène dans un espace extérieur. Le sol est recouvert de neige et quelques fleurs sont déposées pour délimiter une zone de passage. Pieds nus, je suis le chemin indiqué par les

fleurs et je répète inlassablement l'opération. Ce rituel fait référence à un rituel créole bien connu qui est celui de « la marche sur le feu ». Pour cette vidéo, je me suis servi de la trame sonore d'une marche sur le feu que j'avais filmée à l'île de la Réunion. Outre la référence au culte réunionnais, ces actions mettent l'accent sur l'expérience physique relevant de la performance. Ce choix place l'action même de la marche comme symbole de l'errance inhérente aux exilés.

Tandis que la vidéo qui s'intitule « Râper du coco » correspond à l'étape post-liminaire du rite de passage. Dans le processus de l'exil, cette phase signe l'agrégation et de manière concrète l'intégration de l'individu en exil à un nouveau pays. C'est pour cela que l'image vidéo laisse découvrir un paysage dans sa totalité, avec un horizon, des montagnes, un ciel. Ce paysage qui est identifié comme un espace existant et au milieu duquel on voit réaliser un immense cercle de coco qui est ensuite abandonné comme un monument pour rappeler l'ancrage symbolique du corps de l'artiste dans cet espace.

La vidéo est donc le prétexte technique servant à mettre en relation deux espaces ; celui du sacré et du profane. Les rites créoles réunionnais et notamment les chorégraphies et le protocole d'exécution des gestes sont réemployés pour leur évocation symbolique comme c'est le cas pour le bain de poivre. Ces rituels sont choisis, soit pour leur aspect formel, c'est le cas de « Marche sur le feu », soit pour le résultat que produisent ces rituels, et je parle de « Râper du coco ». Ainsi, chaque rituel est exploré pour un aspect spécifique de sa forme ou de son sens autour duquel je construis un rapprochement symbolique avec les étapes de vie de l'exilé.

3.9 La mise à l'épreuve

Dans l'installation vidéo « Des-Pays-ement », on constate que les notions de pays, paysage et espace naturel sont récurrentes. Nous pouvons tracer une filiation de ces préoccupations avec la pratique des artistes qui ont abordé le *land art*. Ce mouvement, qui apparaît au début des années 60 aux Etats-Unis, va gagner

l'Europe dans les années 70 et séduire des artistes comme Richard Long ou Andy Goldsworthy. Leurs interventions dans le paysage sont beaucoup plus discrètes et ont une échelle plus modeste. Richard Long, par exemple, inclut dans son processus de création ses « Longues marches » qui lui permettent de découvrir et d'approprier les contrées qu'il traverse. Ses interventions artistiques peuvent prendre la simple action de laisser des traces de son passage sur le sol. Les œuvres ainsi créées par ces artistes sont produites hors du cadre traditionnel de l'art et deviennent particulièrement éphémères, une autre particularité critique de leur approche.

L'artiste ne se pose plus devant le paysage il pénètre dans le paysage avec son corps. Les expériences et les points de vue se multiplient par la marche comme si le corps devenait voyant. Alors, tout bouge ce n'est plus un paysage, mais des paysages qui naissent pour le marcheur : il prolifère au gré des déplacements. (Éliane Burnet. 2003, p.29).

Le corps prend une place centrale dans mon expérience de l'espace, le corps devient le moyen de connaître et d'arpenter, mais surtout de vivre le paysage de manière active. Ainsi, tous les sens participent à cette « expérience », que ce soit le goût, le touché ou bien, l'ouïe. Le corps doit éprouver, vivre, sentir le paysage. L'acte artistique réside dans cette rencontre du corps et de l'espace. Cette expérience sera ensuite retranscrite par le biais de documents vidéo, de photographies ou de schémas servants à évoquer et à rendre compte de l'événement. Les supports utilisés viennent documenter cet événement, mais ils ne viennent aucunement se substituer à l'action, aux gestes qui appartiennent au temps du présent.

Les performances que je réalise dans l'espace répondent à des questionnements que je soulève depuis deux ans, autour de l'espace et du moyen d'approprier cet environnement. J'ai choisi le parti pris de réaliser des performances dans des lieux appartenant aux différents pays dans lesquels je vis. Chaque site est choisi pour la représentation symbolique qu'il donne du pays. Bien que cela paraisse un peu

simple, la neige fait référence pour moi à l'espace nordique et à l'hiver canadien. Alors qu'une plage représentera beaucoup plus l'espace tropical et mon pays d'origine. Ces actions ritualisées que je réalise sont en fait des prétextes pour entrer en contact avec l'espace que je traverse. Et dans cette logique d'exploration et d'appropriation du paysage, je multiplie les contacts et l'expérimentation par le corps. Et, par exemple, marcher pieds nus, me permet d'apprendre à connaître la neige, à explorer sa texture. Ainsi, mes actions ritualisées sont organisées pour me familiariser avec l'espace. Le corps devient le moyen d'occuper le lieu.

À travers cette installation vidéographique, je voulais évoquer mon expérience du changement. Pour que cette expérience puisse sortir du cadre individuel, il fallait que ce sentiment de dépaysement soit compris et vécu par le spectateur.

La construction de cette installation est représentative de ces deux pôles de ma pratique. Il y a le déplacement qui occupe une place importante dans ma démarche artistique. C'est lui qui donnera l'impulsion de départ. Une fois le changement produit, il y a cette longue reconstruction qui conduit l'individu à être partagé entre la nostalgie d'un pays perdu et la nécessité de s'intégrer à cette nouvelle contrée pour survivre. Un lent processus d'enracinement se réalise qui consiste à entretenir certains points d'attache avec la culture d'origine et à en résilier d'autres. Mais il y a aussi les nouveaux ponts que l'on construit avec une nouvelle culture. Ma pratique fut le témoin de cette expérience de mise à l'épreuve de l'identité.

CONCLUSION

Le texte d'accompagnement a abordé les problématiques liées à une démarche qui se voit confronter au changement et au dépaysement. Ce déplacement géographique culturel entraîne des bouleversements dans une pratique qui se croyait stable. Le changement d'environnement est difficile pour tout individu. Celui-ci est amené à se retrouver dans des zones troubles, dans un entre-deux culturel. La pratique artistique vit également ces moments de flottement et elle doit trouver le moyen de s'ancrer dans une nouvelle réalité.

Cette double analyse se basait sur mon expérience d'artiste engagée dans un processus d'immigration. La première partie du mémoire exposait le cadre socioculturel réunionnais qui incluait la situation géographique de l'Île, les origines ethniques de la population et la structure de cette société très moderne et paradoxalement superstitieuse.

Par la suite, l'exploration de la notion de « rite de passage », permet de réaliser toute l'ampleur de la problématique du déplacement. Arnold Van Gennep dans son ouvrage sur les rites de passage (1991) analyse ce type de changement et l'inscrit dans un long processus qui entraîne l'individu dans une phase préliminaire ou rupture avec ses origines, puis une phase liminaire qui sous-entend une période d'errance et qui termine par une phase d'agrégation qui marque l'intégration au nouvel environnement.

Cette notion révèle avant tout l'évolution sociale d'un individu au sein de sa communauté. Mais le rite de passage peut être transposé dans le cadre de toute évolution personnelle d'un individu et s'étendre à une pratique artistique qui vit un changement de milieu, un déracinement.

La troisième partie du mémoire s'intéresse au projet plastique en tant que tel et à sa description. Elle a permis de dégager deux aspects de la pratique vidéo. Le premier pôle constitue la création de vidéos-rituels à valeur documentaires. Il s'agit de performances qui mettent en danger le corps de l'artiste, mon corps. Ces performances filmées sont l'occasion de mises en scène qui s'inspirent de rituels existants. Chaque rituel est présenté dans un lieu spécifique, souvent des espaces extérieurs. La particularité de ces actions est d'exposer et de confronter le corps de l'artiste à son environnement. Cette confrontation à l'espace environnant transforme le corps de l'artiste en médium, ou plutôt en médiateur qui permet la rencontre de deux cultures différentes, celle du corps de l'exilé et la culture environnante.

Le second pôle de la pratique artistique repose également sur le médium vidéo qui est combiné à d'autres médiums qui sont la photo et le dessin. Cette association permet la création d'un paysage entièrement imaginaire. Malgré cet aspect factice, cet univers rassemble les formes les plus élémentaires du paysage. À ce détail près, la présence humaine, qui fait son apparition sous les traits d'un personnage mystérieux. Une fois le décor planté et le personnage identifié, l'histoire peut enfin être racontée.

Ce projet plastique est la création d'un récit personnel, et entièrement visuel, qui raconte la formation de l'univers d'un exilé et les activités les événements (performances/rituels) qui rythment son existence. Les vidéos-rituels font office de documents prouvant l'authenticité de cette histoire. Cette histoire, d'abord personnelle, devient un récit investi d'une dimension symbolique qui rend l'expérience universelle. Cette histoire qui est romancée, parfois surréaliste, vide de tout repère temporel, permet au spectateur d'être touché par ce récit qui évoque les réalités accompagnant tous déplacements de l'individu en dehors de son pays d'origine, et cela, qu'il s'agisse d'un simple voyage d'agrément ou d'une migration forcée ou d'une tradition nomade.

Il est important de préciser que ce texte d'accompagnement ne donne pas de réponses, mais propose plutôt un témoignage personnel. Celui d'une artiste qui a expérimenté à partir de sa pratique, une expérience qu'elle vivait personnellement. Hormis le lien entre l'artiste et son œuvre, ce texte cherchait surtout à établir des liens avec le champ de l'art contemporain. C'est pourquoi le texte écrit prend appui sur les réflexions d'artistes comme Jina Pane ou bien Bruce Nauman. Le mémoire a exploré des champs connexes, telles la sociologie et la psychanalyse. Cette grille théorique aura permis de dégager les étapes du processus de création. Dans ce texte d'accompagnement, nous nous sommes arrêtés à l'étude de deux aspects de l'exil : la perte de la patrie et la quête de l'individu pour trouver de nouveaux repères sociaux.

Concrètement, l'exil prendra fin quand l'exilé aura retrouvé ce qu'il a perdu, c'est-à-dire sa patrie. Ainsi, la dernière étape de cette errance est le retour au pays. Mais ce retour ne se fait pas sans difficultés. Et pour cause, l'exilé imagine que les êtres et les choses qu'il a laissés sont encore là où il les a laissés et tel qu'il les a connu. L'exilé souffre de l'illusion par laquelle le passé pourrait être intégralement restitué par le seul retour au pays. Malheureusement, l'image (fantasmé) du pays qui a été abandonné ne correspond plus à la nouvelle topographie des lieux retrouvés. Le pays laissé a évolué, il s'est transformé sur un plan économique, sociologique, politique et même géographique. C'est alors que l'exilé devient un étranger dans son propre pays. Il doit alors faire face à la problématique du déracinement.

Dans la tradition homérique, le retour de l'exilé est un passage obligé. La dernière étape du voyage d'Ulysse est son retour à Ithaque où il doit retrouver Pénélope et ses fameux oliviers. La référence à l'arbre est importante puisque c'est le symbole de la patrie d'Ulysse ; la Grèce. Ces oliviers constituent un point de repère pour qu'il retrouve le chemin de son foyer.

Mes recherches autour du paysage fantasmagorique m'ont ouvert la voie et me poussent maintenant à m'intéresser plus en détail à ces objets de la flore

réunionnaise : arbres, racines, ou espèces végétales qui font partie du paysage de l'île et qui ont participé à l'histoire de la culture créole. Enfin, voilà où me conduisent mes nouveaux questionnements.

BIBLIOGRAPHIE

- Arrouye, Jean. 1999 « D'une autobiographie l'autre », *Les Cahiers de la Photographie*, n° 13, op. cit., p. 41.
- Berthet, Dominique, (dir. publ.). 2004. *L'art à l'épreuve du lieu*. Coll. « Les arts d'Ailleurs ». Condé-sur-Noireau (France) : L'Harmattan, 156p.
- Bertrand, Pierre. 1985. *L'artiste*. Montréal (Québec) : L'Hexagone, 193 p.
- Bosseur, Jean-yves. 1998. *Vocabulaire des Arts Plastiques du XXème siècle*. France : Minerve édition. 225 p.
- Dupré, Marie-Claude. 2001. *Familiarité avec les dieux : transe et possession (Afrique noire, Madagascar, La Réunion)*. Clermont-Ferrand (France) : Presses Universitaires Blaise Pascal, 327 p.
- Claval, Paul. 2003. *Géographie culturelle*. Coll. « U ». Paris (France) : Armand Colin, 286 p.
- Dagonet, François. 2003. *100 mots pour comprendre l'art contemporain*. Coll. « Les empêcheurs de penser en rond ». Paris (France) : Le Seuil. 120 p.
- Fayol, Michel. 1985. *Le récit et sa construction. Une approche de psychologie cognitive*. Paris (France) : Delachaux & Niestlé, 159 p.
- Forest, Philippe. 2001. *Le roman, le je*. Vendôme (France) : Éditions Pleins Feux, 90 p.
- Freud, Sigmund. 1953. « Deuil et mélancolie ». Chap. in *Métapsychologie*, p. 189-222. 13^e éd. Paris : Édition Gallimard, 222 p.
- Freud, Sigmund. 1976. *L'interprétation des rêves*. France : Presses Universitaires de France (PUF). 573 p.
- Freud, Sigmund. 1993. *Totem et tabou*. Coll. « Connaissances de l'Inconscient ». Série : Œuvres de Sigmund Freud. Paris : Éditions Gallimard, 352 p.
- Gauville, Hervé. 1999. *L'art depuis 1945, groupes et mouvements*. France : Édition Hazan.
- Goguel D'Allondans, Thierry. 2002. *Rites de passages, rites d'initiation. Lecture d'Arnold Van Gennep*. Saint-Nicolas (Québec) : Les Presses Universitaires Laval, 135 p.
- Govindama, Yolande. 2000. *Le corps dans le rituel : ethnopsychanalyse du monde hindou réunionnais*. Issy-les-Moulineaux : ESF éditeur, 207 p.
- Grosenik, Uta. 2001. *Women artists*. Cologne (Allemagne) : TASCHEN, 576 p.
- Kambouchner, Denis. 2001. *Notions de philosophie II : L'identité*. Paris (France) : Gallimard, 635 p.

- Lévi-Strauss, Claude. 2002. *Le totémisme aujourd'hui*, 9^{ème} édition. Paris (France) : Presse Universitaires de France, 160 p.
- Mauss, Marcel. 1968. *Les fonctions sociales du sacre*. Paris : Éditions de Minuit, 633 p.
- Mircéa, Éliade. 1994. *Initiation, rites, société secrètes, naissances mystiques*. Essai sur quelques types d'initiation. Paris (France) : Gallimard, coll. Folio/essais, 150 p.
- Montalbetti, Christine. 2003. *Le personnage*. France : Édition Flammarion, 255 p.
- Montier, Jean-Pierre. 2003. *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*. Rennes (France) : Presses Universitaires de Rennes. 210 p.
- Parfait, Françoise. 2001. *Vidéo : un art contemporain*. France : Éditions du Regard. 176 p.
- Rush, Michael. 2003. *L'art Vidéo*. Paris (France) : Thames & Hudson, 224 p.
- Santi Sylvain, Burnet Élianne, Gavard-Perret Jean-Paul et Bouvier Pascal. 2003. *Le paysage et la question du regard*. Coll. « Théories », no 2. France : Éditions Aleph, Le gour du loup, 110 p.
- Van Gennep, Arnold. 1991. *Les rites de passage*. Paris (France) : Éditions A. et J. Picard, 279 p.

Livres d'artistes

- Gagnon, Paulette. 2001. *Shirin Neshat*. Montréal (Québec) : Musée d'art Contemporain Montréal, 127 p.
- Archer M., Brett G. 1997. *Mona Hatoum*. PHAIDON, 150 p.

Ouvrages généraux

- Le Petit Larousse Illustré. 2006. Sous « Philippe Merlet ». Paris : Larousse.
- Lapierre, Gilles. *Acculturation*. In Encyclopedia universalis, éd.2002
- Sindzingre, Nicole. *Rituel*. In Encyclopedia universalis, éd. 2002.
- Souriau, Étienne. 1990. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris (France) : Presse Universitaires de France, 1408 p.

Sites internet

- L'encyclopédie libre : <http://fr.wikipedia.org/wiki/>
- Périphéries, journal en ligne : Berger, John. 1985. *L'exil*. La Lettre internationale.
<http://www.peripheries.net/g-berg2.htm>